

Володимир ГРАБОВСЬКИЙ

**НЕВИЗНАЧАЛЬНІСТЬ ФОРМИ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ В СУЧАСНИХ
ПОЕТИКАХ
(ПРО КНИГУ УМБЕРТО ЕКО “ВІДКРИТИЙ ТВІР”)**

*У статті розглядаються окремі тенденції сучасного мистецтвознавства, відмічені українським музикознавцем, професором А. Мухой у співставленні з теорією “відкритості” твору італійського філософа Умберто Еко. Зокрема, автор статті, спираючись на деякі новітні відкриття в царині європейської філософії, семиотики, теорії інформації (в тому числі й згаданих дослідників), пропонує ширше їх застосування в українському музикознавстві. Підставою для цього є значні мистецькі здобутки сучасної української музики, в яких ці тенденції виразно відчутні.
Ключові слова: мистецтво, музика, відкритість твору, форма, інформація, дійсність, постмодернізм.*

В статье рассматриваются отдельные тенденции современного искусствоведения, отмеченные украинским музыковедом, проф. А. Мухой в сопоставлении с теорией “открытости” произведения итальянского философа Умберто Эко. В частности, автор статьи, опираясь на некоторые новейшие европейские открытия в области философии, семиотики, теории информации (в том числе и упомянутых исследователей) предлагает более широкое применение их в украинском музыковедении. Основанием для этого есть значительные художественные достижения современной украинской музыки, в которых эти тенденции отчетливо осязательны.

Ключевые слова: искусство, музыка, открытость произведения, форма, информация, действительность, постмодернизм.

The separate tendencies of modern study of art, marked by Ukrainian musicologist, professor A. Mukha, in comparison theory of “openness” of work Italian philosopher Umberto Eco, are examined in the article. In particular, the author, leaning against some newest openings in the area of European philosophy, semiotics, theory of information (including the mentioned researchers) offers their application wider in Ukrainian musicology. Foundation for this purpose are considerable artistic achievements of modern Ukrainian music, in which these tendencies are distinctly perceptible.

The key words: art, music, openness of work, form, information, reality, postmodernism.

*Сміливіше, сказав я собі, не думай про Мудрість,
проси допомоги в науки.*

*Ми вже грали у надто багато різних ігор, щоб
не спробувати ще й цієї...*

Умберто Еко. Маятник Фуко

Проблема вивчення мистецького твору, як особливого феномену і, безумовно, центрального об'єкту мистецтва, не полишається поза увагою дослідників. Нова доба з її винятково ущільненими, прискореними тенденціями розвитку суспільства наклала незгладимий відбиток і на мистецтво. Тому оновлені погляди на факти, явища, “події” мистецтва та на мистецький твір, зрозуміло, будуть не тільки доречними, а й закономірними. В українській культурологічній та музикознавчій науках мистецький, зокрема, – музичний твір, звичайно, не був поза увагою дослідників. Перебуваючи в

центрі уваги вчених, твір мистецтва сумлінно й глибоко вивчався: в результаті цих досліджень накопичено велику суму знань, які є необхідним здобутком кожної національної культури, кожного народу. Прикро констатувати факт, що тоталітарна держава минулої епохи не сприяла об'єктивності, правдивості чи відкритості цих досліджень: вони здебільшого скеровувалися в річище панівної ідеології, покликаної служити канонам соціалістичної держави. Не вдаючись до деталізації вже звичних у пору відновленої незалежності України поглядів на недавнє минуле (в українській гуманітаристиці про це нині говориться доволі відверто), констатуємо факт, що в спадщині української науки можна знайти чимало праць, у яких автори, продираючись крізь щільні частокколи заборон, нерідко звертаючись до езопової мови, висловлюють ясні, проникливі думки.

У 70-х роках минулого сторіччя вийшла друком книга відомого музикознавця й композитора Антона Мухи “Процес композиторської творчості” [1], яка стала найповнішим на той час науковим дослідженням композиторської праці. Не заглиблюючись надто в аналіз її засадничих рис (темою пропонованого нижче матеріалу є дещо інший аспект досліджень, що, зрештою, пов'язаний з проблемами мистецької творчості), варто відмітити, що її автор майже впритул підійшов до своєрідного тлумачення поняття “відкритості” мистецького твору, про яке далі буде, в основному, йти мова. Характеризуючи твір, як потенційну можливість, А. Муха слушно говорить про дві ситуації: 1) твір не може існувати як можливість і перебуває в абсолютному небутті (тут автор наводить приклад 9-ї симфонії Бетговена, яка не могла існувати, скажімо. “в епоху Древнього Єгипту”) і 2) твір ще не реалізовано навіть у задумі, але він уже існує потенційно (та ж 9-та симфонія німецького класика була потрібною своєму часові, як і для майбутніх епох [1, с. 182]. Цікавою є думка українського вченого про те, що “реальний художній твір за своєю сутністю є діалектичним: він в ідеалі, за своїм змістом являє собою конечну безконечність, обмежену безмежність, відому невідомість” (виділено мною – В. Г.) [1, с. 184].

Роздумуючи про загальну композицію обмеження твору рамцями даної форми-структури та не тільки висловленого в ній, вчений говорить: “Важливо... й те, що прямо не увійшло в цю форму-структуру і створює в ній уявний фон, серпанок, ореол, що геніальніший твір, то більше в ньому залишку невідомого, принадного, невичерпаного даною формою-структурою” [1, с. 184]. Продовжуючи свою думку і порівнюючи музичний твір із вузьким тлумаченням різних вчинків людини, А. Муха наголошує на тому, що “музичну деталь не можна судити лише за її частковою конкретною образно-конструктивною функцією; у неї є свій родовід, своя історія, своя репутація, свої асоціативні зв'язки. З їх допомогою, окрім прямого тексту, утворюється й захований підтекст, відчуття глибини змісту” [1, с. 184]. У цьому підрозділі (“Твір як потенційна можливість”) та в наступному (“Твір як система цілей”) у дослідженні вченого є чимало думок і передбачень, які перегукуються з постулатами праці Умберто Еко “Відкритий твір”. Вищезгадана праця українського вченого, що стала підставою для захисту ним докторської дисертації, вийшла друком у 1979 році, а твір італійця –

в 1962-му, перше видання польською мовою якого, щоправда, вийшло друком у Варшаві вже в 1973 році (інший твір У. Еко – “Семіотичний пейзаж” – ще раніше – 1972 року). У процесі роботи над своїм дослідженням професор А. Муха користувався, звісно, розлогим корпусом наукової літератури (понад 400 найменувань!) Переважна більшість джерел, які він зміг використати – російською мовою, іншими мовами зазначено лише кільканадцять позицій. Очевидно, автор міг дещо знати про теорію “відкритого твору” Умберто Еко з “чужих рук” – через тлумачення російських радянських філософів та музикознавців, які мали значно ширший доступ до західноєвропейської наукової літератури, хоч інтерпретували її зазвичай в усталений, зумовлений правлячим режимом, спосіб (“критика”, “криза буржуазного мистецтва” тощо в працях А. Фарбштейна, А. Сохора, В. Фоміна та ін.). Більш розлогу та ґрунтовну інформацію можна було почерпнути,

ознайомившись із працями та перекладами, здійсненими у країнах т. зв. “соціалістичного табору” – Польщі, Німеччині, Чехо-Словаччині. Такими були обставини на той час. Можна зробити припущення, що А. Муха самостійно прийшов до цікавих та актуальних висновків, зокрема, й стосовно “відкритості” мистецького твору, яку детально висвітлив у своїй праці італійський вчений.

* * *

Умберто Еко – видатний італійський письменник, культуролог, філософ, творчі здобутки якого широко відомі у світі (йому присвячено десятки книг різними мовами). Отримавши славу завдяки своїм романам – “Маятник Фуко”, “Ім’я троянди”, “Острів вчорашнього дня”, водночас “доповнив” її своїми теоретичними працями в різних царинах гуманітаристики – соціології, мистецтвознавстві, а найбільше – семіотиці (науки про світ знаків людської культури). “Умберто Еко – один із найблискучіших представників блискучої італійської семіотики”, – пише про нього український культуролог [4, с. 73]. Щедро обдарований від природи різноманітними здібностями, він яскраво виявив себе не тільки як письменник, вчений, лектор (читає лекції чи не у всіх найвідоміших університетах світу), але й як редактор, бібліофіл і знавець різних мистецтв. Одним із його давніх захоплень є пристрасть до малювання та музики (грає, між іншим, на флейті).

У. Еко належить до тих особистостей, що найбільше заглибились у дослідження сутності постмодернізму. Саме в 70-ті роки минулого сторіччя вчений “висунув одну з ключових у сучасній постмодерністській естетиці культурологічну тезу відносно того, що будь-який текст однаковою мірою створюється як автором, так і читачем” [5, с. 187]. Власне ця думка і є ключовою в його праці “Відкритий твір”, про яку йтиме мова. Апелюючи до свідомості “споживача” мистецького твору, У. Еко твердить, що постмодернізм, – це відповідь модернізмові, яка повинна “повернути мистецтву втрачені ним естетичні позиції і реабілітувати інтерес до нього масового читача чи глядача” [5, с. 188].

* * *

Книга Умберто Еко “Відкритий твір. Форма й невизначеність у сучасних поетиках” складається з кільканадцяти розділів-есеїв, що послідовно й вичерпно висвітлюють цілу низку актуальних аспектів та проблем сучасної культурології. Дотримуючись певних засад постмодернізму, до творення яких вчений-письменник доклав чимало зусиль, він торкається низки “суміжних” сфер – теорії ігор, соціології, семіотики, теорії інформації, інтертекстуальності, філософії дзен тощо. Взаємно переплітаючись, ці сфери творять дивовижне тло картини, основним “лейтмотивом” якої є “відкритість” мистецького твору. Назви есеїв, які складають зміст книги, говорять самі за себе: “Значення та інформація у поетичному викладі”; “Від світу “сигналу” до світу “сенсу””; “Інформація, лад і безладдя”; “Дзен і Захід” та ін. Характерною ознакою праці італійського вченого є його часте звертання до музичного мистецтва, не тільки в окремому саме йому присвяченому розділі (“Застосування до музичного вислову”), де є аналіз властивостей, закономірностей та поетик мистецтва звуків, а буквально наскрізно автор вважає за потрібне робити посилання, приклади й узагальнення, спираючись на історичні, семіологічні, психологічні чи соціологічні аспекти музики. Безперечно, що основну роль тут відіграла його захопленість цим мистецтвом.

У своїй праці Умберто Еко спирається на сучасні естетичні доктрини, головною тезою яких є, мабуть, ідея про те, що мистецький твір за своєю природою і призначенням є переказом-переданням з невизначеною багатоманітністю значень. Важливо також підкреслити ідею письменника-вченого про те, що мистецька дійсність (програма дії мистців) є аналогічною до проблем, які опрацьовуються у середовищі дослідників сучасної науки. Автор підкреслює, що у своїй праці він “намагався довести, що визначена концепція твору постає у співдії чи, також, у виразному зв’язку з розвитком наукової методології, психології чи сучасної логіки” [2, с. 6]; водночас стверджує, що встановити межу, “в рамках якої твір може досягнути максимальну багатозначність, яка залежить, з

одного боку, від активної співпраці зі споживачами (тобто, слухачами, читачами, глядачами – В. Г.), з іншого – не перестає бути твором” [2, с. 6]. У формуванні змісту своєї праці вчений використовує поняття: Випадок, Невизначеність, Правдоподібність, Двозначність, Багатозначність... Водночас він заперечує тези, що в дослідженні нібито здійснив поділ на “вартісні” твори (тобто “відкриті”) й ті, що вартості позбавлені – анахронічні, “недобрі” (“закриті”). Нижче буде ґрунтовніше розказано про поняття “відкритого твору”, тут лише відзначимо думку вченого, який наголошує, що це поняття не є критичною категорією, а радше гіпотетичною моделлю, яка допомагає вказати напрям розвитку сучасного мистецтва: це поняття “не дасть відповіді на усі питання, що торкаються природи й функції мистецтва сучасності” [2, с. 17]. Маючи на увазі масштабність і розлогу “відкритість” свого дослідження до різноманітних сфер гуманітаристики, У. Еко говорить, що ніхто, приміром, не робить закиду ентомологів про те, що, аналізуючи політ бджоли, він водночас займається її онтогенезом, філогенезом чи здатністю збирати мед. Тут мимоволі напрашується висновок про багатоаспектність підходу автора до проблеми сутності мистецького твору. Це відчувається в його визначенні мистецтва, як способу “структуризації певного матеріалу (причому, матеріалом розуміємо також особистість мистця, історію, мову, традицію, обрану тему, формальні засади, ідеологію). Те, про що завжди говорилося, але завжди було дискусійною справою, це факт, що мистецтво може плекати свою рефлексію про світ і реагувати на історію, яка її породила, інтерпретувати її, судити, висувати пропозиції за допомогою свого способу формування” [2, с. 23].

Важливу роль в утвердженні поняття “відкритого твору”, на думку дослідника, є запровадження нової діалектики стосунків між твором та його інтерпретатором. У ролі інтерпретатора, як вважає У. Еко, маються на увазі не тільки звичні постаті музиканта-виконавця в музиці чи актора в театрі, а й – що дуже важливо – споживача. Вище зазначалося, що “споживач” мистецького твору, це – слухач, читач, глядач, які, спираючись на реакції власної вразливості та інтелігентності, не тільки відтворюють собі його оригінальний вигляд, сформований уявою творця, а й беруть участь у співтворенні. Дихотомія явища, коли автор складає “замкнутий” твір (для його сприйняття споживачем), і, з іншої сторони, в той чи інший спосіб робить спроби його “відкрити”, сподіваючись на реакцію та “співпрацю” інтерпретатора. Естетична вартість твору є тим більшою, що багатшими є можливості його інтерпретації, що активнішими є його апеляції до найрізноманітніших реакцій, що більше аспектів він вказує споживачеві, водночас не гублячи власної тотожності. “У цьому сенсі кожен закінчений і замкнутий твір мистецтва є ніби досконало збудований організм, водночас він є відкритим твором, який може бути підданий сотні різних інтерпретацій, які, зрештою, не порушують у нічому його неповторного ества”

[2, с. 26].

Умберто Еко, як згадувалося, у своїй праці посилається на думки сучасних філософів, письменників, композиторів. Слова Р. Барта про працю письменника можуть бути екстрапольовані й на творчість інших мистців – музикантів, художників: “Писати, це значить стрясати сенсом світу, безпосередньо ставити питання, на які письменник у кінцевому рахунку не відповідає. Відповідь цю дає кожен із нас, привносячи власну історію, власну мову, власну свободу. Але історія, мова і свобода безконечно змінюються: не перестаємо відповідати на те, що залишилось написаним без будь-якої відповіді...” [2, с. 27]. Продовжуючи підтему свободи, порушену філософом, автор використовує також думки сучасного бельгійського композитора Анрі Пуссера, який уточнює дію актів “свідомої свободи”, яка інспірована в інтерпретатора поетикою “відкритого твору”. Власне ця “свідома свобода” творить, на думку композитора, активний осередок “невичерпної мережі пов’язань”, яким він вже самостійно повинен надати власний кшталт. Розширюючи значення “відкритості”, може виникнути заперечення, що “кожен мистецький твір, навіть якщо він є закінченим твором, вимагає від споживача вільної та

творчої реакції, хоча б тому, що той насправду не може його зрозуміти, якщо не створить його наново в дії конгеніальної співпраці з автором” (А. Пуссер).

Далі У. Еко стверджує, що мистець минулих сторіч був дуже далекий від розуміння того, які інтерпретаційні можливості ховає в собі сприйняття його твору. Варто нагадати, що у Середньовіччі достатньо розвиненою була теорія алегоризму, згідно з якою Святе писмо, а відтак поезію і красні мистецтва можна було зрозуміти в чотири різні способи:

- дослівний виклад;
- алегоричний виклад;
- моральний виклад;
- містичний виклад.

Цю теорію спопуляризував Данте, а корені її можна віднайти у словах св. Павла: “Отож, тепер бачимо ми ніби у дзеркалі, у загадці, але потім – обличчям в обличчя; тепер розумію частинно, а потім пізнаю, як і пізнаний я” (Перше послання св. апостола Павла до коринтян – 13, 12). У своїй праці вчений, посилаючись на вищесказане, проводить послідовну лінію еволюції цієї багатозначності. Говорячи про мистецький твір Середньовіччя, автор нагадує, що його порядок “був тотожний з порядком цісарського і теократичного устрою; твір потрібно було відчитувати згідно правил, які знаходили свою відповідність у засадах автократичної держави, яка керувала кожною людською чинністю, що визначала цілі для людини і давала засоби до їх реалізації” [2, с. 30]. Доречним видається процитувати тут вірш П. □ Верлена, який, відображаючи реалії вже іншої епохи, акцентує власне на образах музичного мистецтва:

Музика над усе! Для неї
Переноси непарний вірш поза інші,
Розтоплений, в повітрі плинний,
Без тягарів, що стримують думку.

Бо понад усе хочемо відтінків,
Відтінків, не кольорів веселих!
Ох, тільки відтінки поєднують
Сон зі сном, звучання рогу з флейтою!

Не тільки опінія поетів цікавить дослідника. Компонуючи свою працю, як цілісну й багаторівневу книгу про твори чи не всіх мистецтв, які функціонують у сучасному суспільстві (в тому числі й кіно, телебачення), У. Еко левову частку праці присвячує власне музиці. Тому особисті спостереження над мистецтвом звуків, посилення на думку авторитетних музикантів, в першу чергу композиторів, є доречними й актуальними. Наприклад, мовлячи про стан слухача постдодекафонічної музики, вже вищезгаданий А. Пуссер уважає, що коли звукові явища “не поєднуються із собою в узгоджений та вирішальний спосіб, то слухач повинен самостійно вирушити в сферу можливих реляцій і вибрати (знаючи, що його вибір у певний спосіб є зумовлений самим предметом) власний спосіб підходу, точку зору, шкалу відносин, словом, сам повинен дбати про симультанне використання якнайбільшого числа цих можливих реляцій, подібно як динамізація, збільшення, максимальне збагачення своїх знарядь перцепції” [2, с. 42].

У. Еко частково заперечує у проведенні довершених аналогій між структурами мистецького твору та усталеними структурами світу, характеристиками яких є невизначеність, комплементарність, брак причинних зв’язків, тобто це – способи існування дійсного світу, це “системи опису, придатні для того, хто хоче в цьому світі діяти”. Тому його цікавить стосунок між науковою методологією та поетикою. На думку автора, естетична свідомість людей Заходу диктує розуміння “твору”, як продукту творчої праці однієї особи, твір у різноманітних версіях сприйняття зберігає риси індивідуального стилю та органічність, а це є вирішальним чинником його сутності, сенсовності та естетичної вартості.

Коли порівнювати математичну формулу з фрагментом вірша чи, навіть, цілою поемою,

то зрозуміло, що формула залишиться обов'язковою “під кожною географічною широтою, а вимовлена словесно поетична думка викличе до життя низку значень різної глибини і виникає враження, що вона символізує безмежжя всесвіту. Подібно до вищенаведеного порівняння автор скеровує до змісту дорожнього знаку, який, не маючи естетичного навантаження, несе однозначний зміст (на відміну від мистецького твору)”. Автор не міг оминати також і мови, як стислого засобу комунікації у контексті одного із мистецьких засобів. З різноманітних функцій мовної комунікації – референційної, емотивної, конативної (чи імперативної), естетичної та ін. – вчений виділяє поняттєві та емоційні зв'язки, аналогії до яких можна відшукати у різних мистецтвах, у т. ч. музичному (йдеться про виникнення найрізноманітніших асоціацій при сприйманні мистецького твору). Цікавим є спостереження У. Еко про “фонічні навіювання”, які здатні викликати у слухачів “приємну матерію” (“смакують, як звукові факти”). Має рацію вчений, коли говорить, що поетичне висловлювання є багатозначне, на відміну від однозначності висловлювання наукового. Зміни, що відбуваються в галузях різних культур, повинні бути досліджені у співпраці психології, соціології, антропології, економіки та інших наук. До речі, музикологічна наука Польщі вже віддавна ознайомлена з працями У. Еко. Крім того, що деякі з них ще в 70-х роках були перекладені польською мовою, їх обговорення здійснилося на сторінках музичної преси. Продовжуючи вищесказане про реакцію слухача, про композиторські зусилля, які його “провокують”, польський музикознавець Мечислав Комінек, аналізуючи працю “Відкритий твір”, знаходить триступеневий поділ цієї слухачької реакції: 1) неочікуваність, раптовість; 2) вироблення рефлексів сприйняття і 3) спроба укласти нові символи у знаному для себе “коді” [3, с. 11].

У розділі “Відкритість, інформація, комунікація” автор розкриває, окрім іншого, засади поняття теорії інформації. Зрозуміло, не обходиться без специфічних понять: “код”, “символ”, “біт” (інформації) тощо. Використовуючи непрості теоретичні визначення, він знаходить можливість доступними прикладами наблизити їх до розуміння (наприклад, різне сприйняття старості людини в стосунку до власного батька чи до власної дитини або – з музичної сфери – неадекватне сприйняття музики Брамса у слухачів, вихованих на музиці Бетговена та тих, хто знається на музиці Гайдна).

Умберто Еко, як один із найвизначніших семіологів сучасності чимало говорить про семантичні зв'язки, символи та знаки: “Яким є естетичний переказ? ...Поетичне слово, запроваджуючи цілком новий стосунок між звуком і поняттям, між звуками й словами, пов'язуючи речення в небуденний спосіб, викликає у поєднанні з даним значенням, виняткове зворушення. Це зворушення охоплює нас навіть тоді, коли значення не відразу зрозуміле” [2, с. 105]. Дефініція символу теж виразно висвітлюється автором, коли він говорить (у розділі “Від світу “сигналу” до світу “сенсу”) про нього: “для одних він буде поняттям, для інших – уявою, ще для інших – умовою його вжитку” [2, с. 111].

Суттєвою є відмінність між різними видами інформації – фізичною та семіологічною. Перша виявляє статистичну правдоподібність, друга – ціле віяло, дуже широке й неокреслене, правдоподібностей. Умберто Еко високо цінує досягнення російських структуралістів (Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум та ін). Він, зокрема говорить, що стаття В. Шкловського від 1917 року (де йдеться про “приєм остранения”) “випередила усі можливі застосування в естетиці теорії інформації”. Про постійні (і вдалі) алюзії автора до музичного мистецтва вже згадувалося. Говорячи про те, що поети часто послуговуються мовою, яку самі створюють, У. Еко відзначає, що “так чинить частина музичного авангарду, вдаючись цілковито на гру випадку. Це, однак, межові приклади, експериментальна вартість яких полягає власне на встановленні неподоланих меж” [2, с. 126].

Апелюючи до позамистецьких сфер, мислитель часто звертається до надбань психології, через яку інтелектуальне пізнання спирається на історичні, суспільні, антропологічні конотації у найширшому значенні. “Як людські істоти сприймаємо тільки те ціле, яке має певний сенс для нас як людських істот. Існує безконечно багато інших “цілостей”, про які

ніколи нічого не довідаємося. Річ природня, що ми не можемо охопити нашим пізнавальним досвідом усіх можливих ситуацій і всі пов'язання, які між ними виникають...” – відзначає автор [2, с. 138]. В роботі рясно використовуються поняття з теорії інформації – редундація (риса відмінностей, яка містить більше інформації, ніж це необхідно) та пробабілізм (філософська доктрина, що стосується правдоподібності, згідно якої людське пізнання не може осягнути абсолютної певності). Ці та інші категорії необхідні вченому для повноти висвітлення теми “відкритості” твору мистецтва.

Відчуваючи, напевно, особливу прихильність до музики та (теоретичних висловлювань про неї) А. Пуссера, автор не раз його цитує: “Класичний спосіб слухання музики виражає цілковиту підлеглисть, безоглядну підпорядкованість слухача автократичному та абсолютному ладові. Автократизм, який вирізняє такий спосіб, утвердився в минулому, у властивій класичній епосі, коли слухання музики пов'язувалося з товариськими зустрічами, що були для членів освіченого суспільства обов'язком, від якого важко було ухилитися” [2, с. 152].

В розділах “Інформація і перцепція”, “Відкритий твір у візуальних мистецтвах”, “Твір як епістемологічна метафора” розгортаються студії над різними аспектами мистецького твору та обставинами його творення. Як вже згадувалося, звертання вченого до мистецтва музики дає величезну кількість можливостей порівняння для полегшення розуміння різних суспільних явищ. До речі, він апелює не тільки до “високих” зразків класичної музики, але й не цурається популярної творчості маскульту, у якій вбачає насамперед банальність та доступність, що сприяє її швидкому “засвоєнню” широкими масами, викликає механічні й стандартні реакції (слухач такої музики наперед знає, чого можна “сподіватися” у її розвитку). Невибагливість чи, навіть, примітивізм подібних зразків чітко пояснюється вченим: слухаючи їх, людина ніби втікає “від нелюдської дійсності” машинної цивілізації. Водночас автор робить влучні спостереження, аналізуючи ті чи інші відомі твори серйозної музики. Так, він виділяє “однозначність та прозорість” у знаому Менуеті Й. С. Баха F-dur (з “Нотного зошита Анни Магдалени Бах”), які сприяють (як “вказівник раціональності”) творенню цілісного та ясного, однозначного образу. Інакше справа виявляється у серіальній композиції А. Веберна: тут звукова серія штовхає уяву слухача до множинності розв'язань і після “певної секвенції звуків може наступати будь-яка інша, яку навіть вироблене вухо не може передбачити” [2, с. 178].

Багатозначність, непевність, можливість, правдоподібність – ось елементи сучасної культури, що стабільно виявляють себе у різних мистецтвах та суспільствах, не минаючи “екзотичного” дзену чи всюдисущого телебачення. Цікаво, що, згідно У. Еко, “життя як таке не є відкритістю, зібранням можливих розв'язань, воно є випадковістю” [2, с. 211], а в свою чергу “відкритість є гарантією особливо багатого й неочікуваного відбору, який наша цивілізація трактує як особливо цінну вартість, бо всі елементи нашої культури схиляють нас до розуміння, відчуження, а відтак і бачення світу в категоріях можливості” [2, с. 193].

Багатоплановість книги Умберто Еко, її інформаційна насиченість, звичайно потребують більш повного аналізу та концентрації узагальнень. У даній статті ставилось скромніше завдання: хоч останнім часом в Україні збільшується число публікацій про творчість письменника, про його численні відкриття – їх все ж не так багато, як мало й перекладів його теоретичних праць українською мовою. Тому стисло аналізуючи “Відкритий твір” У. Еко, було зроблено спробу “пройтись” по різних щаблях розкриття автором саме “відкритості”. Крім того, враховуючи важливість його думок саме для музичної сфери, пропонується добірка фрагментів його праць, що торкаються власне музичного мистецтва. Завершуючи цю статтю, хочу зазначити, що її публікація в Україні спізнена, на жаль, принаймні на пару десятків років. Знайомство освіченої частини нашого суспільства з ідеями, які нуртували у вільному світі, через вищезгадані обставини суспільно-політичної ситуації не могло відбуватися так, хоча б, як, наприклад, у сусідній Польщі. Незважаючи на це ідеї поступу, що опановували світ, не минали Україну й українське мистецтво: вони

народжувалися спочатку у головах найталановитіших мистців, а також – у вигляді здогадів, влучних передбачень – у науковій творчості. Таким чином, цілковито не доводиться говорити про якесь “відставання” чи “анахронізм” українського мистецтва. Радше навпаки – народжуються нові талановиті твори, які зацікавлюють світ, що стає чимраз відкритішим; зростає українське мистецтвознавство...

Світ невпинно рухається в безвість. Ось незабаром відійдуть у минуле такі, як здавалося донедавна, свіжі, привабливі й непорушні канони постмодернізму. Нові ідеї, нові тенденції неодмінно виникнуть у мистецтві, зокрема, в музиці, яка в усі часи була мірилом актуальності, скарбницею думки та... відкритості.

Екстраполюючи висновки Умберто Еко на сьогоднішній день, повернемося до проблеми мистецького твору, який “виявляє відкриту структуру, що відображає неясність нашого власного існування у світі – неясність, про яку говорить наука, філософія, психологія, соціологія; подібно як багатозначний, роздертий суперечностями є наш зв’язок із світом, повний діалектичної напруги володіння і відчуження, вузол комплементарних можливостей” [2, с. 298].

Література:

1. Муха А. Процесс композиторского творчества. (Проблемы и пути исследования). – К.: Музична Україна, 1979. – 272 с.
2. Eco U. Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych. – Warszawa: Czytelnik, 1994. – 308 s.
3. Kominek M. Umberto Eco dzieło otwarte w nowej muzyce // Ruch muzyczny. – 1975. – № 10. – 11 maja. – S. 11–17.
4. Скуратівський В. У колі “Маятника Фуко” або Ностальгія за священним // Всесвіт. – 1998. – № 8. – С. 4, 5; 73–77.
5. Сабадаш Ю. Постмодерністське прочитання або Особливості світовідчуження Умберто Еко (роман “Острів вчорашнього дня”) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. – К., 2004. – Вип. XII. – С. 186–193.