

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Афоніна Олена Сталівна

УДК 008 : 7.01.045

ДИСЕРТАЦІЯ
КУЛЬТУРНИЙ КОД І «ПОДВІЙНЕ КОДУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. С. Афоніна

Науковий консультант: Шульгіна Валерія Дмитрівна,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2018.

Науковою проблемою представленої дисертації є комплексне мистецтвознавче дослідження культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві в аспекті семіотики, структуралізму, постструктуралізму, психоаналізу, постмодернізму та культурологічної герменевтики. Закріплюючись у міфопоетиці, фольклорі та релігії, а також образно втілюючись через «подвійне кодування» в мистецтві, культурний код зберігає свої основні якості, що робить його впізнаваним, не дивлячись на різні конотаційні, пастішні, ігрові, лабіринтні варіанти. Коди культури транслюють інформацію, накопичену в культурі у вигляді знаків і символів.

Особлива увага у дисертації приділена проблемі подвійності трактування коду (Ч. Пірс, Ф. де Соссюр, Ю. Крістева, Ж. Лакан, М. Фуко) та відповідним подвійним моделям: код-універсалія, код-знак, код-мова, код-символ, код-жанр, код-сюжет, код-план. Специфіка кодів у музичному, образотворчому, хореографічному мистецтві, їхніх жанрах, стилістичній будові, інтонаційно-ритмічній та знаково-образній сферах виявлена через концепти епістемі, «дискурсу», «дискурсивної практики», «дискурсивних подій», «архівів» (М. Фуко); «семіотичних структур» (Р. Якобсон та У. Еко); «лейблів, лабіринтів» (У. Еко); «фонології – мови» (Празький лінгвістичний гурток, Чеська семіотична школа, Я. Мукаржовський); «міфу» (К. Леві-Строс); «інтонації» (Б. Асаф'єв), «комунікативних архетипів, музичних лейблів» (Д. Кірнарська). Крім того, особливого значення набувають концепції структурного психоаналізу про функціонування природної мови-коду у формі метафори і метонімії зі здатністю до перенесення назви з одних предметів (явищ, ознак тощо) на інші

на основі подібності чи суміжного зв'язку між предметами. Такий процес утворює умови для неоднозначного розшифрування інформації з реальними, уявними, символічними кодами (Ж. Лакан). Культурний код, проходячи крізь різні практики, має властивість надавати художнім творам світоглядно-культурну єдність, утворюючи понадтекстову організацію значень, «асоціативні поля» (Р. Барт), інтертекстуальність (Ю. Крістева), «подвійне кодування» в мистецтві.

Ідея «подвійного кодування» збігається із семіотичним подвійним трактуванням знаків і символів, розшифрування яких простежується від архаїчного до постмодерністичного мистецтва. Загалом культурний код розглянуто як історично усталену структуру і як процес семіотико-семантичного виявлення змістів і форм творів мистецтва.

Методологія постмодернізму в дослідженнях культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві розкриває характерну кодову множинність образів. Серед них: «складка», «ризома» і кодові одиниці «хаосми» (Ж. Дельоз), співзвучні «мережі» або «лабіринти кодів» (Р. Барт), «хора» (Ж. Дерріда), «симулякр» (Ж. Бодрійяр), які засвідчують поліваріативність різнобарвності їхнього «синхронізування» у «подвійному кодуванні» в мистецтві. Тут функції «автора і читача» переосмислюються як «децентрованість» у Ж. Дерріда, полілінійність комунікації у Р. Барта, неоперспективізм Ж. Дельоза, що передбачають трансформацію культурного коду у дискурсивному та знаково-символічному вимірах художнього тексту. Ж. -Ф. Ліотар визначає специфіку постмодерністської ситуації як подвійну легітимізацію «рішення-знання» і навпаки.

За основу розуміння «подвійного кодування» взяті визначення Ч. Дженкса, серед яких: «апеляція як до мас, так і до професіоналів», «гра із семантикою і метафоричністю», «радикальний еkleктизм», «пародійне зіставлення текстуральних світів», «різні засоби семіотичного кодування», «парадоксальний дуалізм». Концепція «подвійного кодування» в мистецтві розкривається через особливості текстологічного і семіотичного підходів до постмодерністських

текстів. Визначено, що специфіка художнього сприйняття і виявлення семантики, еkleктизму і комунікативних аспектів кодомовного мистецтва представлена знаково-символічними «іграми», «лабіринтами», «пастіш» тощо. На матеріалі художньої творчості та на основі фактологічного обґрунтування у дисертації розкрита текстотворча функція «подвійного кодування» в образотворенні постмодерністичного мистецтва. Виявлено, що основоположний механізм «подвійного кодування» в мистецтві полягає у феномені переосмислення культурного коду та винаходу його супутніх значень.

«Подвійне кодування» в мистецтві постмодернізму кореспондує з амбівалентністю, ексцентричністю, «пастішністю» сприйняття зміненого культурного коду.

Для встановлення зв'язків між дефініціями «код», «кодування», «подвійне кодування», визначена семіотична природа культурного коду, яка має довготривалу історію і пов'язана з процесом кодування інформації в різних формах духовної культури, в т. ч. мистецтва. Серед методологічних підходів до вивчення теоретичних проблем генези кодування у якості основного виділений синтетичний (з проекцією на історію культури і мистецтва, інформатику, семіотику, міфологію тощо). Наприклад, в архаїчному мистецтві культурний код має приховані компоненти знакової системи, які розкривають світоглядний і художній світ творів. Кожний вид мистецтва залежно від художньо-образних засобів виразності, має свою знаково-смыслову систему кодування в історичному часі і культурному просторі.

Твори постмодернізму фіксують конотаційні зміни у кодомовних образах та виявляють багатоваріантність їхнього прочитання. Кодомовні образи в еkleктичному поєднанні, пастіш, іронічно-пародійному зіставленні, ігровій формі створюють рекламну привабливість (Є. Лозинські) та привертають широке коло шанувальників (Ч. Дженкс). Цьому сприяють художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві, які ґрунтуються на психології сприйняття, а саме візуальності, аудіальності, вербальності, медійності та процесуальності

(накопичення, резервування, переформатування, трансляція), забезпечуючи культурно-історичний комунікативний процес.

Феномен кодування у міфологічному, сакральному і фольклорному мистецтві нагадує постмодерністичну текстологію У. Еко із «багатоваріантністю прочитання тексту», «багатоадресністю» спрямування, текстовими модифікаціями. Наприклад, міфологічні коди-знаки, виявляючи «подвійну» природу оповіді, у процесі розкодування залежать від історичного і культурного контексту, від сприйняття автора і реципієнта. Сакральні коди забезпечують своєрідність встановлення зв'язку між світом Божим і світом земним, що репрезентовано у постмодерністичних текстах як зв'язок між «світом кодів» і «світом передзнань» (У. Еко).

«Подвійне кодування» в історії мистецтва представлено художніми прийомами (цитати, алюзії, ремінісценції, нові конотації старого змісту в контамінаціях, форма пастіш), які спрямовують реципієнтів до пошуку відомих культурних кодів зі світового мистецтва, а саме, з міфів, фольклору, Біблії. Виявлення семіотичних і семантичних кодомовних особливостей художніх прийомів «подвійного кодування» створюють багаторівневість, багатоваріантність, поліфонізм прочитання і сприймання нових текстів. Кодомовні художні прийоми виявляють діалог у культурно-історичних періодах, включаючи постмодернізм.

Наприклад, у музично-театральних жанрах, образотворчому мистецтві обробка та розкодування візуальної, вербальної, аудіальної інформації або відповідних культурних кодів (візуальних, вербальних, аудіальних) досягається роботою різних перцептивних систем. Ці системи створюють самостійні репрезентації культурних кодів. Візуальні коди у хореографії (рухи, міміка, жести, гра танцюристів, декорації, костюми) забезпечують одномоментне сприйняття глядачем просторового плану, встановлюючи зв'язки в пам'яті з глядацьким досвідом та викликаючи масу асоціацій, алюзій і ремінісценцій. Хореографічні рухи включають в себе як класику жанру, так і народні традиції, створюючи «подвійне кодування і розкодування» змісту.

Психологічно-естетичне розуміння авторського почерку утворюється на рівні стилю, тематики та композиційної структури художнього образу, добре відомих елементів міфів, історії, літератури, музики, сакрального мистецтва. Сприйняття семантики твору або розкодування художнього образу в контексті культурологічної герменевтики, тлумачення текстів, різних дискурсів чи семіосфер з виокремленням культурних кодів виявляється глибшим, ніж розуміння тексту самим автором чи реципієнтом (Ф. Шлейєрмахер) тому, що природа культурного коду має подвійну основу.

Постмодерне розуміння «подвійного кодування» характеризується зняттям кордонів між елітарною та масовою культурами (Л. Фідлер), двоадресною природою творів, «радикальним плюралізмом» у постмодерністському дискурсі, що одночасно вирішують питання доступності творів і інтелектуалам, і споживачам легкого мистецтва. Художні мови і новітні коди розвиваються «КодоМовним» мистецтвом (О. Петрова) або образним полістилізмом. Спираючись на прихований механізм знакових систем, семіотично виявляють дискурс «еніоестетики імені» у знаково-символічних вимірах образотворчості (Т. Гуменюк, В. Личковах). Кодомові постмодерністичного мистецтва характерні естетичні риси Постмодерну в цілому – фрагментарність, монтаж, еkleктика, колаж із невизначеністю та ігноруванням традицій, заміна глибини певною гібридизацією, грою, діалогом та іронічним перфомансовим переосмисленням.

«Подвійне кодування» в мистецтві узгоджується із переінакшенням сакральних, міфологічних, фольклорних кодів та стає процесом встановлення семіотичних, семантичних, асоціативних, психологічних зв'язків між різними кодомовними системами. У переінакшених текстах постмодернізму, приміром відомих міфів, культурний код переформатовується, продукуючи іронічні культурні «суміші» з різних епох, стилів і жанрів, виходячи за межі історії, набуваючи особистісності, де «подвійне кодування» стає пошуком додаткових смислів.

У музиці засоби виразності (мелодія, ритм, гармонія і т. д.) мають стійкий комплекс правил для мовно-інтонаційного образотворення, набуваючи ознак культурного коду, який у нових творах множино переформатується з конотаційним чи контамінаційним цитуванням, алюзіями, ремінісценціями, пастіш. «Подвійне кодування» в музичному мистецтві за своєю природою є комплексним, інтонаційно-змістовним пошуком нових значень культурного коду. Цей процес пов'язаний із послідовною переробкою музичних вражень, яка відбувається за допомогою включення емоційної, образної, асоціативної пам'яті, встановленням зв'язків між музикою, її культурно-історичним контекстом та індивідуально-психологічним досвідом композитора, слухача, виконавця.

Художні прийоми «подвійного кодування» органічно включені у творчість художників, починаючи від назви твору, викликаючи відповідні алюзії, ремінісценції на першоджерела (картини «Червона Шапочка» чи «Золота рибка» в інтерпретації А. Гука та ін.). Малярські коди з історії мистецтва, потрапляючи у новий контекст, розкодовують постмодерновий твір з новими конотаціями і контамінаціями фольклорних цитат (М. Лунів), алюзій та ремінісценцій на сакральні інтонації, мотиви (І. Сільваші, П. Лебединець) та міфологічні сюжети (І. Ісупов).

«Подвійне кодування» в сучасній хореографії є відкриттям нових значень кодів культури у гібридному контенті постмодерністських текстів (пастіш у балетах «Майстер і Маргарита» Д. Авдиша, «Красуня» Ж.-К. Майо). З точки зору семіотики та естетики «подвійного кодування» цитатами, алюзіями, ремінісценціями, контамінаціями, конотаціями, пастіш розкривається система культурних кодів відомих творів («Снігова королева» А. Рехвіашвілі).

Органічне з'єднання різних видів мистецтва в синтетичне образне ціле активізує його сприйняття, багатоплановість «подвійного кодування» з винаходом кодів культури у нових значеннях. У постмодерністичному мистецтві останнє відбувається часто на рівні створення парадоксів, паракритики, паралогіки, тяжіння до тотального руйнування та деконструкції.

Отже, семіотика сучасної кодомовної творчості звертається до нових художньо-виразних засобів, успадковуючи історико-культурні візуальні, аудіальні, вербальні знаки-символи з подвійним чи більше трактуванням, інтерпретаціями та варіюванням, про що свідчить здійснений аналіз творчості сучасних митців.

Ключові слова: культурний код, «подвійне кодування» в мистецтві, міф, релігія, фольклор, художні прийоми «подвійного кодування», постмодернізм.

SUMMARY

Aphonina O. S. Cultural code and «double coding» in art. – The Qualifying Scientific Work on The Rights of Manuscripts.

Thesis for a Doctor in Art Studies in specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture. – National Academy of Cultural and Arts Management, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2017.

The scientific problem of the presented thesis is a complex art study of cultural codes and the «double coding» on the basis of semiotics, structuralism, poststructuralism, psychoanalysis, postmodernism and culturological hermeneutics on examples from musical, pictorial, choreographic art in the history of spiritual culture. Fixed in mythical poetics, folklore and religion, and also figuratively embodied through «double coding» in different types of art, the cultural code retains its basic qualities, which makes it recognizable, despite various connotation, pastes, game, labyrinth. Under the cultural code, regardless of semiotic, structuralism, poststructuralism, postmodern sources, we understand the totality of means, conventional signs (symbols, notation), images, models of text construction that ensure the preservation, processing and transmission of information.

Particular attention is paid to the problem of duality in the interpretation of the code (Pierce, F. De Saussure, Yu. Kristeva, J. Lacan, M. Foucault) and the corresponding double models: Code-language, Code-symbol, Code-genre, Code-plan. Specificity of codes in musical, pictorial, choreographic art, their genres, stylistic expression, intonation-rhythmic and sign-shaped spheres is represented

through the concepts of episteme, «discourse», «discursive practice», «discursive events», «archives» (M. Foucault), «Semiotic structures» (R. Jakobson and U. Eco), «labels, labyrinths» (U. Eco), «Phonology – language» (Prague linguistic circle, Czech semiotics school, J. Mukarzhovsky), «Myth» (K. Levi-Strauss), «intonations» (B. Asafiev), «communicative archetypes, the Muses' labels» (D. Kirnarskaya). In addition, the concept of structural psychoanalysis about the functioning of natural language-code in the form of metaphor and metonymy, with the ability to transfer the name from certain objects (phenomena, signs, etc.) to others based on the similarity or contiguity of the connection between objects, is of particular importance. Such a process creates conditions for ambiguous interpretation of information with real, imaginary, symbolic codes (J. Lacan). Symbolic, hermeneutical, cultural, semiotic codes, passing through various practices, have the property of providing them with an ideological and cultural unity, forming a super-textual organization of meanings, «associative fields» (R. Barthes), intertextuality (Yu. Kristeva). Through the complex use of various methods, the essence of the double code is established.

The idea of «double coding» coincides with the semiotic dual interpretation of signs and symbols, the decoding of which can be traced from archaic to postmodern art. In general, the cultural code is depicted as a historically formed structure and as a process of semiotic and semantic identification of meanings and forms of works of art.

The methodology of postmodernism in code research and «double coding» in art reveals the characteristic code multiplicity of poly perspective images. Among them: «fold», «rhizome» and code units «chaos» by G. Deleuze, consonant «networks» or «labyrinth codes» by R. Barthes, «chorus» by J. Derrida, «simulacrum» by J. Baudrillard, which indicate polyvariability of their «synchronization» in «double coding». Here the functions of the «author and reader» are rethought as «decentralization» in J. Derrida, the polylinearity of communication in R. Barthes, neoperspectivism in G. Deleuze. They provide for the transformation of the code in the discursive and sign-symbolic dimensions of the artistic text. J.-F. Lyotard defines

the specifics of the postmodern situation as a double legitimization of «decision-knowledge» and vice versa.

Jenks's definitions are taken as the basis for the interpretation of «double coding», among which: «appeal to both the masses and professionals», «the game with semantics and metaphor city», «radical eclecticism», «parody comparison of text worlds», «various means of semiotic encoding», «paradoxical dualism». The concept of «double coding» in art is revealed through the features of the textological and semiotic approaches to postmodern texts. It is determined that the specificity of artistic perception and the identification of semantics, eclecticism and communicative aspects of the coding language art is represented by symbolic «games», «labyrinths», «pastiche», etc. On the material of artistic creativity and based on factual substantiation, the theological function of the phenomenon «double coding» in the formation of postmodern art. It was revealed that the basic mechanism of «double coding» is the phenomenon of re-interpretation (re-coding, replaying, re-taming) of cultural codes.

«Double coding» in postmodernism is a characteristic of an ambivalent worldview, an eccentric mentality, a «pastiche» attitude (J. Lipovetsky), and a paradoxical evaluation of form formation in art.

To establish the links between the definitions of «code», «coding», «double coding», the semiotic nature of the code is defined, which has a long history and is associated with the process of coding information in various forms of spiritual culture, including art. Among the methodological approaches to the study of theoretical problems of the genesis of coding as the main highlighted synthetic (with a projection on the history of culture and art, computer science, semiotics, mythology, etc.). For example, in archaic art, almost all codes include the hidden components of the sign system (symbols, images, myths, allusions, quotations) that explain the worldview and artistic world of works. Each type of art depends on the artistic-figurative means of expressiveness, has its own sign-semantic system of coding in historical time and cultural space.

The main concepts of «double coding» in musical, pictorial, choreographic art are defined – quotation, allusion, reminiscence, contamination, connotation, pastes, which perform communicative functions for the decoding of works.

Postmodern musical, choreographic creativity and painting fix connotation changes in code images and possess the property of multivariate reading. Code images in an eclectic combination, ironically parodic juxtaposition and game form create an advertising appeal (E. Lozinsky) and attract a wide circle of fans (C. Jenks). This is facilitated by definitions of the types of «double coding» in art, based on the psychology of perception (visually, audial, verballity, media) and processuality (storage, processing, transmission, broadcast), providing a cultural and historical communication process.

The phenomenon of coding in mythological, sacred and folklore art resembles the postmodern textuality of U. Eco with the «multi-variant reading of the text», the «multicasting» direction, textual variability. For example, the mythological character codes, manifesting the dual nature of narrative, depend on the historical and cultural context, on the perception of the author and the recipient, in the process of decoding. Sacred codes provide a unique connection between the world of God and the earthly world, and in the postmodern texts, they are presented as a link between the «world of codes» and the «world of foreknowledge» (U. Eco).

The «double coding» in the history of art is associated with artistic techniques (citations, allusions, reminiscences, new connotations of old content in contamination, form of pastiche), which direct recipients to search for famous codes in masterpieces of world art. Often these codes come from myths, folklore or the Bible. Ambiguity semiotics and semantic code features of art techniques of «double coding» create a polyphonic reading and perception of new texts.

For example, in the musical and theatrical genres, the visual arts processing and decoding of visual, verbal, auditory information or codes corresponding to them (visual, verbal, auditory) is achieved by the work of various perceptual systems. These systems create independent representations of different codes. Visual codes in choreography (movements, facial expressions, gestures, the game of dancers,

scenery, costumes) provide the viewer with a one-stage spatial plan. This process helps to establish links in memory, coupled with the audience experience, causing a lot of associations, allusions and reminiscences. Choreographic movements include both the classics of the genre and folk traditions, creating «double coding and decoding».

A psychologically aesthetic understanding of the author's handwriting is formed at the level of style, theme and composition structure of the artistic image, well-known elements of myths, history, literature, music, folklore and sacred art. The perception of the semantics of the work or decoding of the artistic image in the context of culturological hermeneutics, the interpretation of texts, various discourses or the semi sphere with the allocation of cultural codes is deeper than the understanding of the text by the author or recipient (F. Schleiermacher), because the nature of the code has a double basis.

The interpretation of «double coding» in postmodernism is characterized by the removal of the boundaries between elitist and mass culture (L. Fiedler), the two-address nature of texts, «radical pluralism» in postmodern discourse, simultaneous accessibility of works by intellectuals and light art consumers. Artistic languages and the newest codes develop as «Kodo-language» art, or figurative polystylism (O. Petrova). Relying on the hidden mechanism of sign systems, the discourse «enio of the aesthetics of a name» (V. Lichkovakh) in the symbolic dimensions of the creativity (T. Gumenyuk, S. Stoyan) is semiotic. Codes of postmodern art are characterized by the main aesthetic features – fragmentation, editing, eclecticism, collage with uncertainty and ignoring traditions, replacing depth with a certain hybridization, play, dialogue and ironic performance with rethinking.

The process of «double coding» is also associated with the alteration of sacred, mythological, folklore codes and characteristic means of expressiveness. This artistic device is aimed at establishing semiotics, semantic, associative, psychological links between the various systems of musical, choreographic and visual arts and their synthesis. It is the phenomenon of «double coding» that is the invention of additional meanings in well-known texts where cultural codes are

blurred and their transcoding is the cultural «mixture» in the ironic combinations of cultural epochs, styles and genres («pastiche») that are inherent in both «aistorism» and so and a vivid «personality» (V. Lichkovakh).

In music, almost all means of expressiveness (melody, rhythm, harmony, etc.) have a stable set of rules for cultural and education, which resembles a code with a system of signs for the formation, transmission, processing and storage of information. The process of coding in the musical art is the transformation of information from the source into sound symbols for aesthetic communication or transmission, storage of information. For example, folklore (I. Aleksyuk «Night at Kupala», A. Gavrilets «Golden Stone Sow»), sacred and mythological codes (V. Polevaya «Garden of Stones», V. Stepurko «Singing Journey»), which in new works multitudinously (re) are interpreted with connotation or contamination citations, allusions, reminiscences, remaining recognizable. The logic of the process of «double coding» in musical art is inherently complex, intonation meaningful and associated with the sequential processing of musical impressions. This process occurs through the inclusion of emotional, imaginative, associative memory, the establishment of connections between music, its cultural and historical context, and the individual psychological experience of the composer, listener and performer.

Artistic methods of «double coding» are organically included in the work of artists. For example, the names of the pictures cause relevant associations, allusions and reminiscences, getting into a new context – pictures «Little Red Riding Hood» or «Goldfish» in the interpretation of A. Hooke. Known codes in painting from different times contribute to the decoding of new material with the help of folk quotes (M. Lunev), allusions and reminiscences of religious intonations and motives (I. Silvasi, P. Lebedinets) and mythological subjects (I. Isupov).

The problem of «double coding» in modern choreography is related to the structure and hybrid content of postmodern texts (pastiche in the ballets «Master and Margarita» by D. Avdysh, «Pretty Woman» by J. Mayo). From the point of view of semiotics and the aesthetics of «double coding», citations, allusions, reminiscences,

pastes reveal the system of codes of famous works («The Snow Queen» by A. Rekhviashvili).

The organic combination of different types of art in a synthetic imaginative whole activates his perceptions, multidimensionality and the multifaceted development of the idea of «double coding». In the art of postmodernism, the latter occurs often at the level of creating paradoxes, a pair of criticism, paralogics, a tendency to total destruction and deconstruction.

Thus, the semiotics of the modern cod of linguistic creativity refers to new artistic expressive means, inheriting historical-cultural visual, audial, verbal characters-symbols with double or more interpretation, interpretation and variation, as evidenced by the analysis of contemporary artists.

Key words: cultural code, «double coding» in art, myth, religion, folklore, artistic techniques of «double coding», postmodernism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія

1. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 314 с.

Рецензії: Личковах В. А. Рецензія на монографію О. С. Афоніної «Коди культури і “подвійне кодування” в мистецтві» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. № 3. Київ: Міленіум, 2017. С. 187–188. Маркова О. М. Рецензія на монографічне дослідження О. С. Афоніної «Коди культури і “подвійне кодування” в мистецтві» // Культура і сучасність. № 2. Київ: Міленіум, 2017. С. 221–222.

Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

2. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у музичному фольклорі // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II (7). Київ: Міленіум, 2016. С. 136–142.

3. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у фольклорі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 3. С. 45–50.

4. Афоніна О. С. Методологічні проблеми аналізу коду і «подвійного кодування» в контексті семіотики, структуралізму і постструктуралізму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 1. С. 60–65.

5. Афоніна О. С. Риси постмодернізму в творчості Юлії Гомельської // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2012. № 2. С. 166–170.

6. Афоніна О. С. Феномен «подвійного кодування» в філософській і культурологічній думці ХХ–ХХІ ст. // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 26. Київ: Міленіум, 2014. С. 140–147.

Статті у наукових фахових виданнях, включених до міжнародних наукометричних баз

7. Афоніна О. С. Нові конотації в балетах «Весна священна» та художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві хореографії // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2017. С. 280–288.

8. Афоніна О. С. Кодові образи та прийоми «подвійного кодування» у балеті «Майстер і Маргарита» Давида Авдиша // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 1. С. 91–95.

9. Афоніна О. С. Особливості коду в культурі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 94–98.

10. Афоніна О. С. Постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві // Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXV. Київ: Міленіум, 2015. С. 142–151.

11. Афоніна О. С. Прийоми «подвійного кодування» в малярстві пост-

модернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVII. Київ: Міленіум, 2016. С. 112–121.

12. Афоніна О. С. Природа і функції коду культури та мистецтва в сучасній науковій літературі // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2016. № 1. С. 80–86.

13. Афоніна О. С. Становлення концепту «кодування» в культурі // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 27. Київ: Міленіум, 2015. С. 207–217.

14. Афоніна О. С. Теоретичні основи дослідження коду в культурі і «подвійного кодування» в мистецтві // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 2. С. 81–86.

15. Афоніна О. С. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVIII. Київ: Міленіум, 2017. С. 118–128.

16. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ: Міленіум, 2016. С. 161–172.

17. Aphonina O. Database of the modern Ukrainian music resources // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 95–99.

18. Aphonina O. Mythological codes and «double coding» in art // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 2. С. 76–80.

Статті у наукових іноземних виданнях

19. Афонина Е. С. Приемы «двойного кодирования» в фортепианных циклах украинского композитора Виктора Степурко // European Journal of Arts. Scientific journal. Vienna, 2016. № 3. С. 17–21.

20. Афоніна О. С. Код і кодування в міфі // Spheres of culture. Volume XIII. Lublin, 2016. S. 431–440.

21. Афоніна О. С. «Подвійне кодування» в синтезі мистецтв // *Spheres of culture*. Volume XV. Lublin, 2016. S. 430–438.

22. Афоніна О. Творчість сучасних українських композиторів у вимірах постмодерністської культури // *Spheres of culture*. Volume IX. Lublin, 2014. S. 427–434.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

23. Афонина Е. С. Черты постмодернистической эстетики в творчестве современных украинских композиторов // *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва: мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (20–21 лістапада 2014 г., г. Мінск) / уклад. Ю. В. Пацюпа; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2014. С. 191–193.*

24. Афоніна О. С. «Подвійне кодування» в музичному мистецтві постмодернізму // *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття: зб. матер. IV Міжн. наук.-твор. конф. 28–29 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 202–205.*

25. Афонина Е. С. Код и кодирование в мифе // *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва: мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (20–21 лістапада 2015 г., г. Мінск) / уклад. Ю. В. Пацюпа; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2015. С. 101–103.*

26. Афоніна О. С. Код і кодування в ранніх формах духовної культури // *Мистецькі реалізації універсальї культури. Зміна смислів: зб. матер. Всеукр. міждисцип. наук.-теорет. конф. 25–26 листопада 2015 р. Київ: ІК НАМ України, 2015. С. 7–8.*

27. Афоніна О. С. «Подвійне кодування» в мистецтві пластики // *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. матер. III всеукр. наук.-творч. конф. 19 травня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 18–20.*

28. Афоніна О. С. Продюсування та «подвійне кодування» в сучасному

мистецтві // Діяльність продюсера в соціокультурному просторі України XXI століття: зб. матер. міжнар. конф., 5–6 грудня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 59–61.

29. Афоніна О. С. Міфокоди Орфея та Еввідіки в художній творчості // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. матеріалів I Міжн. наук.-практич. конф. 19 травня 2016 р. / упор. В. С. Нечитайло. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 18–23.

30. Афоніна О. С. Код і «подвійне кодування» в балетах Радун Поклітару // Культурно-мистецькі обрії — 2016: зб. наук. праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2016. Ч. 1. С. 3–6.

31. Афоніна О. С. Знаково-символічна складова коду і «подвійного кодування» // Людина — соціум — історія: складності сучасних взаємин: тези Міжн. наук. конф. XXVIII-мі читання, присвячені пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського, 11–12 лютого 2016 р. / відп. ред. В. Л. Петрушенко. Львів: Ліга-Прес, 2016. С. 198–201.

32. Афоніна О. С. Алюзія як художній прийом «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: зб. матеріалів міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 53–57.

33. Афоніна О. С. Художні прийоми «подвійного кодування» на прикладі міфологічного образу Нарциса // Креативні індустрії в сучасному культурному просторі: зб. матер. міжнар. наук.-практ. конф. 26 травня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 10–12.

34. Афоніна Е. С. «Двойное кодирование» в постмодернистских балетах // Зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года): у 2 т. / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2017. Т. 1. С. 237–240.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

35. Афоніна О. С. Зміни конотацій у кодових образах сучасних балетів // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: зб. мат. Шостої Міжн. наук.-творч. конф., (Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р.). Київ: НАКККиМ, 2017. С. 37–41.

36. Афоніна О. С. Алюзії, ремінісценції, пастіш як прийоми «подвійного кодування» у хореографічному мистецтві постмодернізму // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. 19 травня 2017 р. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 18–20.

ЗМІСТ

ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО КОДУ І «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ	
32	
1.1. Методологічні проблеми аналізу культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві у контексті семіотики, структуралізму, постструктуралізму і культурологічної герменевтики	32
1.2. Методологія постмодернізму в дослідженнях культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві	52
1.3. Природа і функції культурного коду та мистецтва в сучасній науковій літературі	68
Висновки до Розділу 1	85
РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРНИЙ КОД І СЕМІОТИЧНІ ТРАДИЦІЇ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В ІСТОРІЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ	
91	
2.1. Генезис кодування і культурні коди в архаїчній художній культурі	91
2.2. Міфологічні коди і процес кодування в міфопоетиці	103
2.3. Фольклорні коди і кодування у народному мистецтві	127
2.4. Релігійні коди та процес кодування в сакральному мистецтві	144
Висновки до Розділу 2	162
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ	
166	
3.1. Феномен «подвійного кодування» в історії художньої культури	166
3.2. Художні прийоми «подвійного кодування»	177
3.2.1. Цитування	178
3.2.2. Алюзія	191

	21
3.2.3. Ремінісценція	211
3.2.4. Контамінація	217
3.2.5. Пастіш	231
3.3. Розкодування художнього образу в контексті культурологічної герменевтики	234
Висновки до Розділу 3	249
РОЗДІЛ 4. ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ	253
4.1. Постмодерне розуміння «подвійного коду» в художніх практиках	253
4.2. «Подвійне кодування» в музичному мистецтві постмодернізму	276
4.3. «Подвійне кодування» в малярстві постмодернізму	305
4.4. «Подвійне кодування» в хореографічному мистецтві постмодернізму	319
4.4.1. Художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві «рухливої пластики»	319
4.4.2. Зміни конотацій у кодових образах сучасного балету	338
4.4.3. Кодування, перекодування і розкодування в сучасній хореографії	359
4.5. «Подвійне кодування» в синтезі мистецтв	370
Висновки до Розділу 4	391
ВИСНОВКИ	395
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	404
ДОДАТКИ.....	441

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасне мистецтво має багато прикладів переінакшення культурних кодів, які транслюють інформацію, накопичену в культурі у вигляді знаків і символів. Розшифрування змісту художніх творів чи його симуляції полягає в послідовному виявленні кодів культури, що поєднуються або пародійно зіставляються в інтертекстах з неоднозначністю трактування та багатоадресністю призначення (Р. Барт, Ж. Дерріда, У. Еко).

Культурному коду як багатозначному явищу присвячено роботи з інформатики, семіотики, філософії, історії, естетики, культурології. Застосування його у мистецтвознавстві є свідченням універсалізації й актуалізації змісту поняття, що поєднує різні рівні визначення – культурний код як історично усталена структура і як процес семіотико-семантичного виявлення змістів і форм творів мистецтва.

Проблематика «подвійного кодування» в мистецтві недостатньо вивчена. Вона тісно пов'язана із культурним кодом і характерна для художніх творів, які з'явилися в період мистецького трансавангарду і постмодернізму. Тому дослідження «подвійного кодування» в мистецтві як відкриття супутніх значень усталеного культурного коду авторами, виконавцями та реципієнтами у творах класичного і особливо некласичного мистецтва є, беззаперечно, актуальним.

В історії мистецтва культурний код набував нових змістів в інтелектуальних іграх митців. Утворення кодомовних об'єктів у текстах культури і народження цілісної знаково-сислової структури у процедурах сигніфікації означає генезис кодування, доповнений художніми прийомами «подвійного кодування» — цитатами, алюзіями, ремінісценціями, конотаціями і контамінаціями архетипових кодів. Культурний код в мистецтві ХХ — початку ХХІ ст. отримує додаткові можливості для відкритого діалогу або інтертекстуальності, розширення інтонаційного словника епохи чи його згортання.

«Подвійне кодування» в мистецтві ґрунтується на визначеннях Ч. Дженкса, серед яких – «гра із семантикою і метафоричністю», «радикальний еклєктизм», «різні засоби семіотичного кодування», «парадоксальний дуалізм». З ними перегукуються і дефініції Ж. Ліотара – «мовна гра», «абсурдизм», «плюралізм форм і змістів». Існують також спеціальні роботи з психології, присвячені проблемам, дотичним до теорії «подвійного кодування». Ця проблематика, вже опрацьована в зарубіжній літературі, ще не знайшла свого місця у вітчизняній науці, за виключенням окремих праць.

«Подвійне кодування» споріднено зі специфікою постмодерного розуміння кодомовного мистецтва з подвійністю розшифрування культурних кодів, текстологічною оцінкою їх незвичних зіставлень, визначенням семіотики і семантики кодомовних образів, психологією сприйняття кодообразів тощо. Відтак з точки зору сучасного мистецтвознавства надзвичайно актуальним є дослідження культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві. Цим і зумовлений вибір теми дисертаційної роботи: **«Культурний код і “подвійне кодування” в мистецтві»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідницької роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради НАКККиМ (протокол засідання № 9 від 28 жовтня 2014 року), відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (Державний реєстраційний № 115U001572) перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККиМ.

Науковою проблемою представлено дослідження є обґрунтування змісту культурного коду, створення концепції «подвійного кодування» в мистецтві та актуалізація кодомовних специфікацій постмодернізму в семіотиці художньої образності.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження — визначити специфіку культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві.

Завдання дослідження:

- розбудувати методологічні засади аналізу культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві у контексті семіотики, структуралізму, постструктуралізму і культурологічної герменевтики;
- застосувати методологічні підходи постмодерністичної філософії та естетики до досліджень культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві;
- визначити зміст поняття культурного коду і «подвійного кодування» у мистецтві;
- обґрунтувати генезис кодування і архетипові коди в архаїчній художній культурі;
- визначити властивості міфологічних кодів і процесу кодування в міфопоетиці;
- розкрити особливості фольклорних кодів і кодування у народному мистецтві;
- висвітлити релігійні коди та процес кодування у сакральному мистецтві;
- довести історичну підоснову «подвійного кодування» в художній культурі;
- виявити художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві;
- з'ясувати сенс розкодування художнього образу в контексті культурологічної герменевтики;
- обґрунтувати сутність постмодерного розуміння «подвійного коду» в сучасних художніх практиках;
- охарактеризувати художні прийоми «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму;
- встановити художні прийоми «подвійного кодування» в малярстві постмодернізму;
- окреслити художні прийоми «подвійного кодування» в хореографічному мистецтві постмодернізму;

– виокремити можливості «подвійного кодування» в синтезі мистецтв доби Постмодерну.

Об'єкт дослідження — культурний код в мистецтві.

Предмет дослідження — «подвійне кодування» в мистецтві.

Методи дослідження. «Подвійне кодування» в мистецтві ґрунтується на виявленні культурного коду в художніх творах, що припускає можливість застосовувати підходи з семіотики, структуралізму, постструктуралізму, психоаналізу, філософії постмодернізму та культурологічної герменевтики. Осмислення культурного коду як інформації, історично накопиченої в культурі у вигляді знаків і символів, є можливим на основі енциклопедичного аналізу, що розкриває зв'язки з родами і видами мистецтва. Метод конструювання застосовано для розробки теорії культурного коду, трактованого як спосіб наукового осмислення зразків мистецтва, і передбачає їх розгляд у філософсько-художньому контексті та типологізацію на основі виявлення одно- і різнорідного синтезу. Порівняльно-історичний аналіз дозволив встановити генезис культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві у виявленні їх смислів.

Герменевтичний аналіз «подвійного кодування» в мистецтві показав нескінченність трактувань відомих культурних кодів з семіотико-семантичним виявленням змістів і форм творів мистецтва. Структурний аналіз застосовано для встановлення відносин «подвійного кодування» в мистецтві і різноманітності втілень культурного коду; системний — для розробки типології культурного коду; семіотичний — для репрезентації оригінальності культурного коду у мистецтві; культурологічний — для обґрунтування інтерпретації культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві; узагальнення — для концептуалізації «подвійного кодування» як пошуку додаткових значень усталеного культурного коду через художні прийоми. Сукупність дослідницьких підходів сприяла виявленню специфіки культурного коду як історично усталеної структури і як процесу семіотико-семантичних виявлень змістів і форм творів мистецтва.

Теоретичну базу дослідження складають:

- праці з семіотики (Ч. Пірс, Ф. де Соссюр);
- дослідження з теорії та історії культури (Ж. Бодрійяр, В. Декомб, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ю. Крістева, Ж. Лакан, С. Лангер, К. Леві-Строс, Ж. Ліотар, Я. Мукаржовський, Ф. Ніцше, А. Усманова, М. Фуко, Ф. Шлейєрмахер, У. Еко, Л. Ельмслев) в контексті аналізу культурних кодів у некласичній філософії;
- культурологічні і мистецтвознавчі студії (Н. Андрейчук, Б. Асаф'єв, П. Гайденко, С. Горюнков, В. Діанова, С. Зотов, М. Каган, В. Кандинський, О. Кирилюк, Н. Кириллова, Д. Кірнарська, О. Колесник, О. Кудряшов, Ю. Лотман, Б. Парахонський, С. Повторєва, С. Стоян, В. Суханцева, Л. Фідлер, В. Холопова, І. Юдкін, О. Яковлев);
- роботи з інформатики (Й. Білинський, К. Огороднік, Р. Фано, Д. Хаффман, Р. Хемінг, К. Шеннон, М. Юкиш) та теорії комунікації (А. Греймас, М. Кастельс, Г.В. Лейбніц, М. Маклюєн, А. Тойнбі, С. Холл);
- розробки теорії і гіпотези «подвійного кодування» у психології (Дж. У. Аткинсон, Г. Х. Бауер, Л. Брукс, М. Вебер, П. Воллен, Ш. Лаурі, А. Пайвіо, Л. Петерсон, М. Познер, Дж. Санта, М. Фарах, В. Шаталов, Р. Шепард, З. Фрейд, К. Юнг та ін.);
- праці з проблем «подвійного кодування» в мистецтві постмодернізму зарубіжних (Р. Барт, В. Бичков, Ф. Джеймісон, Ч. Дженкс, І. Ільїн, Ж. Липовецьки, Є. Лозинська, Н. Маньковська, В. Подорога, Д. Фоккема, І. Хассан, М. Епштейн, Р. Якобсон) та вітчизняних вчених (Є. Більченко, М. Бровко, Т. Гуменюк, В. Личковах, Г. Меднікова, О. Оніщенко, О. Павлова, О. Петрова, К. Станіславська, Б. Сюта);
- дослідження художньої інтерпретації у різних видах мистецтва (Н. Белік-Золотарьова, О. Зінькевич, Г. Зубко, Л. Мельник, В. Редя, О. Рощенко, О. Соломонова, О. Узун, Л. Шаповалова, В. Шульгіна, О. Ейкерт);
- мистецтвознавчі студії, присвячені аналізу постмодерністського мистецтва (З. Алмаші, Ю. Бентя, Н. Бобкова, Т. Васильєва, О. Вергеліс, К. Дорошенко, О. Зінькевич, О. Козаренко, А. Кравченко, О. Коменда, Л. Морозова,

О. Сидор-Гібелінда, В. Сильвестров, В. Степурко, С. Скорик, Ю. Чекан, А. Шнітке);

– роботи істориків, етнографів, культурологів, що розглядають генезис коду і кодування в первісній культурі (Е. Тайлор, Ф. Боас, Е. Дюркгейм, Е. Ленг, Л. Леві-Брюль, Б. Малиновський, Дж. Фрейзер, С. Х. Хук, М. Еліаде);

– праці, присвячені символам-кодам у міфах та міфології (Дж. Віко, Я. Голосовкер, В. Горський, Е. Кассіер, Ф. Кессіді, Дж. Кемпбелл, М. Костомаров, А. Кун, О. Лосєв, М. Мамардашвілі, Е. Мелетинський, М. Мюллер, А. П'ятигорський, О. Рощенко, В. Топоров, І. Черняков, В. Шварц);

– роботи з розуміння фольклорних кодів (В. Пропп, В. Л. Уорнер) та вивчення фольклору (В. Гошовський, С. Грица, В. Давидюк, О. Дей, А. Іваницький, Ф. Колесса, М. Лисенко, П. Лукашевич, М. Максимович, А. Метлинський, Г. Нудьга, О. Потебня, І. Прач, О. Серов, В. Трутовський, М. Чулков та ін.);

– дослідження з проблем коду і кодування в сакральному мистецтві як класиків (Ф. Бекон, П. Євдокимов, М. Лосський, П. Флоренський), так і сучасників (В. Головей, О. Зосім, Н. Серєда, В. Шелюто, О. Шуміліна).

Наукова новизна одержаних результатів у здійсненому комплексному мистецтвознавчому дослідженні «подвійного кодування» в мистецтві конкрети-зується у таких положеннях:

Уперше:

– обґрунтовано семіотичні традиції розуміння «подвійного кодування» в мистецтві в історії духовної культури, починаючи від його генезису з подальшим вивченням культурного коду як основи семіотики творчості із закріпленням у міфопоетиці, фольклорі, релігії та образним втіленням через «подвійне кодування» в мистецтві;

– введено до обігу розуміння «подвійного кодування» в мистецтві як внаходу супутніх семантичних значень усталеного культурного коду авторами, виконавцями, реципієнтами через художні прийоми;

– розроблено концепцію «подвійного кодування» в мистецтві постмодернізму, яка виявляється через особливості текстологічного і семіотичного підходів до постмодерністських текстів; до специфіки їхнього художнього сприйняття і виявлення семантики, еkleктизму і комунікативних аспектів кодомовного мистецтва через знаково-символічні «ігри», «лабіринти», «пастіш» тощо;

– на матеріалі аналізу художньої творчості розкрито текстотворчу функцію «подвійного кодування», особливо як постмодерністичного образотворення в мистецтві;

– зміни конотацій у кодомовних образах та нетотожність їхнього трактування у постмодерністичній творчості;

– тлумачення сенсу кодомовних образів в їх еkleктичному поєднанні через пастіш, пародійне зіставлення, іронічну гру як апеляцію до широкого кола поціновувачів (Ч. Дженкс) та рекламну зацікавленість (Є. Лозинські);

– визначено, що «подвійне кодування» в мистецтві є наріжним постмодерністським прийомом творення художнього тексту з іронічним переформуванням культурного коду та продукуванням текстів через «пастіш», «лабіринт», «мовну гру» тощо.

Набули подальшого розвитку:

– визначення змісту культурного коду як історично усталеної структури, що передає інформацію, накопичену в культурі у вигляді знаків і символів; процес семіотично-семантичного виявлення змістів і форм творів мистецтва;

– типологію «коду» і відповідні подвійні моделі конотацій: код-універсалія, код-знак, код-мова, код-символ, код-епістема, код-жанр, код-сюжет (сюжетний мотив), код-план;

– художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві;

– комунікативні функції культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві;

– дефініції типів «подвійного кодування» в мистецтві, які ґрунтуються на психології сприйняття (візуальність, аудіальність, вербальність, медійність)

та інформаційній процесуальності (накопичення, резервування, переформування, трансляція).

Конкретизовано і доповнено:

– специфіку кодомовного мистецтва через концепти-епістеми: «дискурс», «дискурсивна практика», «дискурсивні події», «архів» (М. Фуко); «семіотична структура» (Р. Якобсон та У. Еко); «лейбл, лабіринт» (У. Еко); «фонологія-мова» (Празький лінгвістичний гурток, Чеська семіотична школа, Я. Мукаржовський); «міф» (К. Леві-Строс); «інтонація» (Б. Асаф'єв), «комунікативні архетипи, музичні лейбли» (Д. Кірнарська) на основі аналізу матеріалів з музичного, образотворчого, хореографічного мистецтв;

– визначення особливостей сприйняття та розкодування художніх прийомів «подвійного кодування» в мистецтві — цитування, алюзія, ремінісценція, контамінація, конотація, пастиш у різних видах мистецтва та їх синтезі й синестезії органів чуття.

Теоретичне та практичне значення дисертації. Теоретичне значення роботи полягає у поглибленні та розширенні культурологічних і мистецтвознавчих підходів у дослідженні культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві. Основні положення дисертації сприятимуть подальшій розробці зазначеної проблематики у контексті системного розвитку понятійного апарату вітчизняного мистецтвознавства і культурології. Сформульовані в дисертації положення і висновки можуть бути використані у подальшому вивченні основних напрямів і тенденцій розвитку сучасного мистецтва у вітчизняній та зарубіжній культурі.

Аналіз творів мистецтва з точки зору семіотики культури може бути використаний у підготовці курсів історії культури і мистецтв, «Сучасного мистецтва», «Мистецтва постмодернізму і пост-постмодернізму», «Культурології». Крім того, матеріали дисертації можна застосовувати у програмах спецкурсів та спецсеминарів, у процесі висвітлення відповідних тем із теорії та історії культури і мистецтва, мистецтвознавства, культурології.

Особистий внесок здобувача полягає у розв'язанні наукової проблеми у галузі мистецтвознавства, а саме концептуалізації «подвійного кодування» в мистецтві, яка розкриває сутність художніх текстів, включаючи постмодерністські, через особливості текстологічних і семіотичних підходів; специфіку їхнього сприйняття з виявленням семантики, еkleктизму і комунікації кодомовного мистецтва через знаково-символічні «ігри», «лабіринти», «пастиш» тощо.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедр НАКККіМ та міжкафедрального теоретико-методологічного семінару НАКККіМ; на міжнародних та всеукраїнських наукових, науково-теоретичних та науково-практичних конференціях: «Традиції і сучасні стан культури і мистецтва» (Білорусь, Мінськ, 2014–2017); «Трансформаційні процеси в освіті і культурі» (Київ, 2013); «Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ ст.» (Київ, 2014); «Діяльність продюсера в соціокультурному просторі України ХХІ ст. (Київ, 2014); «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ ст.» (Мукачево, 2014); «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (Рівне, 2015–2016); «Мистецькі реалізації універсальї культури. Зміна смислів» (Київ, 2015); «Sacrum et profanum в культурі» (Львів, 2015); «Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ ст. (Київ, 2015–2017); «Культурно-мистецькі обрії — 2016» (Київ, 2016); «Людина — соціум — історія : складності сучасних взаємин», ХХVІІІ-мі читання, присвячені пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського» (Львів, 2016); «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 2015–2017); ХІ Світовий конгрес з універсального діалогу «Цінності та ідеали: теорія і практика» (Польща, Варшава, 2016); «Креативні індустрії в сучасному культурному просторі» (Київ, 2016).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлені у 36 наукових працях. Серед них: одноосібна монографія (обсягом 18,25 д. а.); двадцять одна

стаття: сімнадцять — у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямком «мистецтвознавство», чотири — у періодичних виданнях інших країн (Австрія, Польща), 14 публікацій у збірниках матеріалів конференцій.

Кандидатська дисертація на тему «Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ — початку ХХІ ст.» за спеціальністю 26.00.01 «теорія та історія культури» (мистецтвознавство) була захищена у 2011 р. в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, її матеріали при написанні докторської дисертації не використовувалися.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій, списку публікацій, вступу, чотирьох розділів (п'ятнадцяти підрозділів), висновків, списку використаних джерел, додатків, до яких включено список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації. Загальний обсяг тексту дисертації становить 443 сторінки, основний — 380 сторінок. Список використаних джерел налічує 445 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО КОДУ І «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ

1.1. Методологічні проблеми аналізу культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві у контексті семіотики, структуралізму, постструктуралізму і культурологічної герменевтики

Дослідження найважливіших методологічних аспектів проблеми культурних кодів і «подвійного кодування» в мистецтві потребує розробки адекватного й ефективного понятійного апарату. Без цього неможливо проникнути в сутність проблеми, проаналізувати її основні аспекти і тенденції вирішення. Необхідність визначити основні поняття, що розкривають специфіку культурних кодів і «подвійного кодування» в мистецтві зумовлена тим, що вже у змісті цих дефініцій окреслюється стратегія теоретичного пошуку, напрямки руху дослідницької думки. Потрібно також мати на увазі й ті обставини, що при визначенні сутнісних понять як категорій, окрім розв'язання суто інструменталістських завдань, окреслюються основні контури проблемного поля досліджуваної теми, їхній зв'язок з іншими філософськими, естетичними, культурологічними і мистецтвознавчими проблемами та суміжними поняттями.

Проблематика культурних кодів і «подвійного кодування» в мистецтві дуже широка, з нею пов'язані питання, які належать до фундаментальних системних відношень «культура-мистецтво-творчість-образ». В цьому немає нічого дивного, тому що мистецтво, духовна практика і буття існують поруч один з одним і складають підґрунтя культури. При аналізі мистецтва буттєва реальність кожного разу переконливо доводить, що поза певними соціально-естетичними формами її взаємодії з іншими суспільними феноменами вона існувати не може. З іншого боку, у контексті з'ясування методологічних та філософсько-естетичних проблем аналізу культурних кодів і «подвійного кодування» в мистецтві важливе місце посідають питання практичного впливу подвійних стандартів на реалії життя і мистецтва. Тож побудувати теоретичну

модель, яка б дозволяла повністю виокремити мистецтво із реалій буття, неможливо. Тому в даному дослідженні проблематику культурних кодів і «подвійного кодування» в мистецтві будемо визначати в межах цілісного розуміння художньої культури.

Коди культури нерідко розглядають як внутрішню властивість власне художньої культури, інколи основний акцент робиться на кодо-мовних особливостях образності у різних видах мистецтва. Природа же кодів культури складається з окремих умовних знаків, ознак, зображень, образів, уявлень, які, на перший погляд, незалежні один від одного, а насправді взаємопов'язані й взаємодетерміновані (чітко й однозначно) в «єдиному асоціативному полі» (Р. Барт). З найбільш загальної точки зору коди культури представляють собою знаково-символічну цілісність, яка має свою семіотику з чуттєво сприймаємою оболонкою (зображальною, іконічною, аудіальною), та семантику змісту (ідей, емоцій, кольору, звуку, руху тощо). Кожен із семіотико-семантичних елементів культурних кодів відіграє важливу конструктивну роль і у взаємодії з іншими передає сенс коду.

Відтак, розуміння коду пов'язане із семіологією, вченням структуралістів та постструктуралістів і вивчається через сутність і функції знаку в семіотиці.

Код в культурі та його особливі форми і змісти, семіотичні і семантичні трансформації виникають у процесі *кодування* під час збереження і трансляції інформації. Такий процес, як правило, може відбуватися протягом якогось історичного часу і в певному культурному просторі. Якщо процес кодування проходить різні стадії розвитку, код набуває нових якостей, зокрема, стає притаманним мистецьким творам. Тут виникає феномен, який можна назвати «подвійним кодуванням» в мистецтві, яке Чарльз Дженкс визначив як «гру із семантикою і метафоричністю». Культурний код у процесі художньої творчості символічно концентрує життєві здобутки і переживання, а в образності мистецтва код отримує специфічну емоційну виразність і естетичну цінність.

Як психологічний феномен, культурний код виступає необхідною умовою аналітико-синтетичної діяльності мислення у знаково-символічній багатоманітності культури, її емоційного та інтелектуального змісту. Матеріальною формою культурних кодів є практичні дії, мова, різні знаково-символічні моделі, тому у якості культурних кодів можуть виступати практично будь-які предмети та речі, природні і соціальні процеси, антропоморфні та абстрактні зображення, фантастичні істоти тощо, які потребують відповідного декодування, розшифрування, прочитання, герменевтичного «розуміння». Тож, теоретичною основою і культурологічним контекстом дослідження коду в культурі і «подвійного кодування» в мистецтві стають методологічні аспекти їх аналізу з точки зору семіотики, структуралізму, постструктуралізму і культурологічної герменевтики

Оскільки в культурі не існує до- і позазнакових побудов, герменевтична інтерпретація будь-яких феноменів культури починається з їх *семіотичного аналізу*, дешифрування, декодування. Відтак і дана дисертація з аналізу культурних кодів і подвійного кодування в мистецтві координована, передовсім, із дослідженнями знаків та їх систем як американських прагматиків (Чарльз Пірс, Фердинанд де Соссюр), так і семіотиків (Сьюзен Лангер).

Зіставлення знаку і коду в контексті семіотики і структуралізму розвивав засновник прагматизму, американський філософ, логік, семіотик, математик та природознавець **Чарльз Сандерс Пірс** (1830-1914). Він аналізував та класифікував знаки, підносячи поняття «знак» до рівня універсалій. Якщо більшість його попередників досліджували мовні знаки як такі, що наділені значенням та здатністю передавати інформацію й служити посередником у комунікативній діяльності, то Ч. Пірс розумів знак як поняття, яке має семіологічний сенс. Слова та речення як одиниці мови є тільки одним із підкласів у велетенській знаковій системі. У роботах «Початок прагматизму». Т. 2 (Логічні основи теорії знаків), «Вибрані філософські твори», присвячених проблемі знаку, Ч. Пірс перш за все намагався класифікувати знаки. Для досягнення поставле-

ної мети він випрацював оригінальну триступеневу [288, с. 5] систему класифікації знаків, яка дозволила йому охопити природу знаку в усій його багатомірності.

Американський семіотик розрізняв два базових поняття: «знак» і «репрезентамент». Репрезентаментом, на його думку, є будь-яка дійсність, яка представляє якусь іншу дійсність. Знак є раціональним репрезентаментом. Іншими словами, якщо якась дійсність репрезентує іншу дійсність не довільно, а її презентація якимось чином пов'язана з розумом, то такий репрезентамент є знаком. Зв'язок репрезентамента зі знаком може мати найрізноманітніші форми: наприклад, репрезентамент може раціонально творитися людиною для означення якоїсь дійсності або витворитися самовільно, але сприйматися свідомістю людини як знак чогось. Для Ч. Пірса неважливо, як саме репрезентамент входить в контакт зі свідомістю. Вагоме значення має тільки те, що такий контакт наявний [288].

Репрезентамент і знак у Ч. Пірса є синонімами. Репрезентамент, на думку філософа, характеризується *подвійним відношенням*. Передовсім, він споріднений із об'єктом, який він репрезентує. Узгодження знаку з об'єктом є необхідною умовою існування змісту знаків. Оскільки знак свідчить про якийсь об'єкт, то саме цей акт означення є сутністю їхнього поєднання. Для Ч. Пірса є як «об'єкт», так і «об'єкт знаку», в цьому і є подвійне відношення репрезентаменту до знаку взагалі. Ч. Пірс вважав, що знак копіює об'єкт (іконічний знак), чи є на нього посилення (індекс-знак), знак став символом чи умовним поєднанням (знак-символ).

Відповідно до цього він *класифікував знаки* за трьома видами: 1) *знаки-ікони* (ікон, од грец. Eikon – «образ») – іконічні знаки, дія яких заснована на фактичній подібності до означуваного об'єкта (план вираження схожий на план змісту), де знак копіює об'єкт (портрет, фотографія, географічна карта, зліпки, відбитки, сліди тощо); 2) *знаки-індекси* (лат. Index – «індекси, знаки-прикмети») – індексальні знаки, дія яких заснована на реальній суміжності знака та означуваного об'єкта (план змісту частково або побічно пов'язаний із

планом вираження); 3) знаки-символи (symbol) – умовні, конвенціональні знаки, дія яких заснована на умовному, встановленому «за домовленістю» зв'язку між знаком та означуваним об'єктом (план вираження не має нічого спільного з планом змісту) [288, с. 220]. До основних властивостей знаку Ч. Пірс відносив: інформативність (сміслова наповненість знаку інформацією про означуваний об'єкт) та перцептивність (доступність знаку для сприйняття адресатом).

Тож у дослідженні, спираючись на визначення Ч. Пірса, можемо зазначити, що три види знаків у семіотиці (знаки-копії (іконічні), знаки-індекси, знаки-символи) можуть виступати у якості *кодових* представників певних інших предметів, властивостей чи відношень. Крім того, вони використовуються для накопичення, збереження, переформатування і трансляції повідомлення, що повністю збігається з *визначенням культурних кодів*.

Відкриття природи «подвійних стандартів знаку» є характерним не тільки для концепції Ч. Пірса. На відміну від атомістичної семіотики Ч. Пірса з вивченням знаків як семіотичних елементарних одиниць, існує лінгвістично-комунікаційний підхід *Фердинанда де Соссюра* (1857-1913), в якому знакова система визнається в її цілісності та єдності. Ідеї соссюрівської лінгвістики є своєрідним продовженням діалектичної логіки Г. В. Ф. Гегеля, який розробив і конкретизував філософський метод діалектики з категоріями *відношення, взаємозв'язку, єдності, різниці, негативності, протиставлення, форми і змісту тощо*.

Визначаючи розмежування мови, мовлення та мови як системи знаків, а також розрізнення синхронії й діахронії в цьому процесі, можемо констатувати, що, за концепцією Ф. де Соссюра, таке розуміння «мови і мовлення» близьке до змісту «коду і кодування» в даному дослідженні. Подібні семіотичні інтерпретації властиві сучасним концепціям структурності, зокрема таким методологічним напрямом сучасної філософії як структуралізм і постструктуралізм. Як пише С. Повторева, «у понятійному апараті структуралізму категорія

«відношення» конкретизується через поняття «структурні відношення», «синхронія», «система відношень», які обґрунтовують цілісність структурності, ієрархічність структури, і не наголошують на зміні чи розвиткові структур» [293, с. 25].

Для нашого дослідження важливим є те, що в цьому дискурсивному процесі спостерігається подвійність трактування знаків – знак в мові та мовленні, де сама мова дорівнює цілій системі знаків, а синхронія з діахронією складають процес мови з системою знаків. Крім того, *мову* теж можна розглядати як *різновид коду*, в якому кожен знак зберігає свою незмінну якість, за якою його (код) можна завжди розпізнати. Відтак, класифікацію різних видів відношень (синтагматичних і асоціативних) Ф. де Соссюра можна застосовувати для методологічного аналізу феномена коду в культурі, враховуючи сутність усіх відношень у різницях і протиставленнях [333, с. 151]. Зокрема, усі ці параметри семіотики важливі для кодомовного аналізу творів різних видів мистецтва (музика, образотворче мистецтво, кінематограф, мистецтво пластики тощо), коли задіяні різні органи почуттів чи їх синестезія. Адже кожен вид мистецтва має свою онтологічну і семіотичну природу: музика розгортається в часі через звуки, образотворче мистецтво – у просторі через форми і кольори, хореографія – в часі і просторі через динаміку пластики. Тому і в мистецтві існують різні кодомовні форми, естетичні коди, що складають художній дискурс.

На відміну від Ф. де Соссюра, французький теоретик в галузі семіології і теорії кіно Кристіян Метц поєднує мовну діяльність і мову в одне ціле, тому що подвійна артикуляція в кіно відсутня і головний висновок Метца, що кіно не є мовою, а є мовною діяльністю. «Language» у Метца – знакова система, код [333, с. 471].

Звичайно, що зміст коду-знаку в теорії культури і мистецтва формувався і закріплювався в різних умовах і різні часи, набуваючи все нових інтерпретацій. Так, однією із характеристик коду у французькому структуралізмі, який представлений роботами філософа, соціолога, етнографа **Клода Леві-Строса** (1908–2009), є ментальні структури, які не змінюються в ході історії тому, що

«відображають біологічний характер людського мозку» [112, с. 173]. На основі математичних моделей, з використанням ЕВМ К. Леві-Строс аналізує міф і фольклор з точки зору історії ментальностей, етнології в цілому (про це більш детально в 2 розділі).

Основу структурного методу К. Леві-Строс виражає у вигляді структур як сукупності відносин, інваріантних при деяких перетвореннях. Структура сприймається як сукупність правил, за якими з одного об'єкта отримуються різні інтерпретації.

З точки зору структуралізму семіотичною і семантичною сутністю мови є те, що окремим елементам світу вона через знак (код) надає певні значення і особливий спосіб їх класифікувати. Спираючись на низку положень Ф. де Соссюра, Я. Мукаржовського, французький філософ і психолог **Жак Лакан** (1901–1981) порівняв структурованість мови і структури несвідомого із символічним началом. Однак головним завданням Ж. Лакана було знайти структури несвідомого через метафоричні і метонімічні структури мови на основі «теорії несвідомого» З. Фрейда. Методологічно однією з наскрізних тем психології та естетики Ж. Лакана було питання про співвідношення реального, уявного та символічного. Ці поняття він вважав координатами екзистенціального існування, які дозволяють суб'єкту постійно синтезувати минуле і сучасність у мисленні та мові (дискурс). Оригінальність його концепції полягала в тому, що місце фрейдівського «Воно» займає «реальне», роль Я виконує «уявне», функцію над-Я – «символічне». На думку Ж. Лакана, художні образи бувають реальні, уявні і символічні з власними специфічними кодами.

Тож, розуміння мови як форми без змісту (Ж. Лакан), як образу мовної мережі, яка огортає світ і перетворює його в іронічний текст, а також оригінальна концепція співвідношення структури несвідомого і мови децентрованого суб'єкта мали структуралістський вплив на кодомовне трактування художньої творчості та стали однією з філософсько-естетичних домінант постмодерніст-

ської культури. Культурний код у цій площині посідає важливе місце в контексті можливості інтерпретації, символізації в мистецтві через метафору і метонімію, як код реальний, уявний та символічний (Ж. Лакан) [17, с. 62].

Разом з тим існують антиномічні підходи до розуміння співвідношення коду і мови. Так, «подвійність» коду в концепції З. Фрейда відноситься до збереження віри до розуму і позитивістсько-матеріалістичні орієнтири (як в епосі Просвітництва), що супроводжується також зверненням до ірраціоналізму (німецький романтизм А. Шопенгауера, Ф. Ніцше). Поєднання механіцизму, фізикалізму при дослідженні психічних процесів змінюються символізмом і психологією при поясненні через ці механізми явищ і процесів в культурі. А. Тойнбі відмітив, що таке вивчення душі як змісту культури випереджалося в Індії ще з часів Будди [112, с. 158].

Проте в деяких випадках у вивченні співвідношення «коду» і «мови» дослідники уникають подібного зближення, що веде аж до ототожнення. Одні мотивують це тим, що поняття коду є більш функціональним, бо може застосовуватися щодо невербальних систем комунікації (від азбуки Морзе до іконічних знаків). Інші вважають, що термін «код» несе уявлення про структуру щойно створену, штучну і обумовлену миттєвою домовленістю, на відміну від мови з її «історико-природним» походженням. Використання коду з цієї точки зору не завжди носить усвідомлений характер, бо буває цілком свідомим і раціонально зашифрованим, а учасники артикульованої комунікації підкоряються правилам мови несвідомо.

В цілому структуралізм висував загальні теоретико-методологічні положення про культуру як сукупність знакових систем і культурних текстів та кодів, про мистецьку творчість як кодомовну символотворчість. Якщо говорити про спорідненість у ставленні *структуралістів і постструктуралістів* [102, с. 35] до проблеми «коду», то можна зазначити, що представники структуралізму зосереджувалися на підміні образного буття твору буттям його несвідомої структури, а постструктуралісти більше займалися несвідомою, багатовимірною, діахронічною глибиною текстуального коду твору (або інтертексту) [112,

с. 175]. Принципу однозначного структурного пояснення тексту твору постструктуралізм протиставив принцип його множинного прочитання в інтертекстах. Так, поняття М. Бахтіна «відмінність», «децентрація», «множинність», «полілог» фіксуються Ю. Крістєвою як «інтертекст», віддзеркалюючи концепцію «поліфонічного роману» М. Бахтіна, який є діалогом одного тексту з іншими текстами (або жанрами), попередніми чи паралельними йому в часі. Вже в цих параметрах виявляється подвійність трактування коду з точки зору дискурсу інтертекстуальності.

Водночас, структурний підхід виявився об'єднуючою ланкою між ідеями Л. Ельмслева, Р. Якобсона, П. Богатирьова, К. Леві-Строса та відомого французького семіотика, критика, есеїста *Ролана Барта* (1915-1980). Ця ланка забезпечила не тільки розвиток його дослідницьких інтересів, а також вплинула на розуміння системи знаків і денотативних значень, особливих конотативних змістів, які виникають в процесі кодомовної комунікації. Поставивши проблему «семіологічного парадоксу», Р. Барт стверджує, що в масовій свідомості відбувається фетишизація мови, а сама свідомість стає основою різноманітних міфів, що вкорінені у фетишистське наділення мовних конструкцій закодованою силою описуваних ними речей і явищ. З іншого боку, речі і явища самі починають претендувати на «раціональність» і наділеність сенсом (феномен товарного фетишизму), де виникають коди виробництва («коди бажання»).

Після аналізу праць з різних видів мистецтва Р. Барт дійшов висновку про необхідність семіотичної інтерпретації культурно-соціальних явищ. Книга Р. Барта «Система моди» (1967) була написана із семіотико-структуралістських позицій та продовжувала ідеї щодо поширення структурного підходу до знакової реальності на сфері міфів, обрядів, моди тощо.

На прикладі літературних текстів Р. Барт здійснював аналітичні операції, подібні до тих, що К. Леві-Стросс застосовував до культурних порядків традиційних суспільств. Також він займався виділенням стійких елементів тексту, виявленням, за стилістичним і лексичним різноманіттям, глибинного

«письма» (історико-типологічне поняття, схоже з «епістемами» у М. Фуко) та комбінаторним перекодуванням тексту. Р. Барт вбачав у «письмі», так само як і в стійких елементах інших сучасних культурних порядках (журналістиці, політиці, лексиконі, моді, етикеті тощо), універсальну «соціологіку». Остання диктує певну стереотипну реакцію на оточення, обґрунтовуючи можливість побудови лінгвістичними засобами метамови, яка здатна описати всю сучасну культурну ситуацію.

Цікаво, що схожі мотиви можна простежити і в роботах Ж. Дерріда 60-х рр. про «граматологію» і «деконструкцію» (деструкція-реконструкція тексту як універсальні прийоми освоєння тексту), які зникаються з окремими положеннями філософської та культурологічної герменевтики. Подібні ідеї також присутні у прозі та есеїстиці У. Еко, який в літературній практиці реалізував принципи конструкції-деконструкції та реконструкції тексту, запропоновані Р. Бартом і Ж. Дерріда.

У феномені коду Р. Барт бачив понадтекстову організацію значень, які надають уявлення про певну структуру, в т. ч. у мові як коді. Структурний аналіз у нього заснований на розумінні структури, згідно з математичною інтерпретацією, як зв'язків з визначенням сукупності елементів. Важливо, що, спираючись на структуру, є можливим аналіз кодів культурного змісту (міф, художня система взаємозв'язків) як їх репрезентація або модель. Структура, в цьому випадку, є зберіганням в ізоморфізмі (однакової властивості будови елементів) двох сукупностей [112, с. 35].

Зокрема, поняття «Розділення мов» введено Р. Бартом у однойменній роботі, а також у праці «Війна мов». Згідно з концепцією Р. Барта, теоретично можливі два альтернативні варіанти співвідношення граматик: «активної» та «пасивної». Перша відноситься до мовної діяльності, висловлювання, виробництва, а друга є граматиною слухового сприймання. При транслінгвістичному переході на рівень дискурсу це розмежування могло б пояснити парадоксальність кодів нашої культури, з її єдністю слухового коду (коду споживання) і роздробленістю кодів виробництва (кодів бажання). У «Примиренні

культури», на рівні якої немає видимих конфліктів, насправді має місце поділ (соціальний) мов, а тому і відповідних кодів [33, с. 519].

Отже, Р. Барт трактує «код» як асоціативне поле, «понадтекстову організацію значень, які надають уявлення про певну структуру» [33]. За його визначенням, код належить головним чином до сфери культури: це «певні типи вже баченого, вже прочитаного, вже зробленого; код є конкретною формою цього «вже», констатуючого будь-яке письмо» [33]. У будь-якій оповіді, на думку Р. Барта, є поєднання різних кодів, постійне зіставлення, протиставлення та створення інтересу у читачів для встановлення інтерпретаційного зв'язку. Р. Барт пише про *поєднання різних кодів* (культурний, герменевтичний, символічний, семіотичний та проайретичний/нарративний) в одному тексті, де і виникає *«подвійне кодування»*.

Герменевтичний і проайретичний коди відносяться до традиційної області сюжетоскладання. *Символічний, культурний, семіотичний коди* мають конотативну природу. Зокрема, *семіотичному коду* Р. Барт надає дефініцію у контексті конотативної семіотики: «конотативна система є системою, план визначення якої збігається зі знаковою системою» [35, с. 299].

Крім того, Р. Барт використовує також поняття «трамплін сенсу (або коду)», де називає кодами почерпнуті з позатекстового культурного фону «асоціативні поля». Він визначає роль кодів у даному процесі як провідних центрів структурування текстів: «коди важливі для нас як відправні точки, як трампліни». Згідно з постмодерністською текстологією, організація текстової семантики при тому чи іншому варіанті його кодування вибудовується навколо певних смислових центрів, що виступають у ролі, аналогічної синергетичним «пейсмейкерам», тобто у ролі «вузлів» або «центрів нуклеації» просторових макроструктур» [294, с. 569].

На відміну від структуралізму, в *постструктуралізмі* у фокусі уваги виявилася насамперед не структура, а контекст, аналіз культурних текстів і кодів з точки зору ціннісно-конкретних, унікальних ситуацій та їх створення і використання. Саме постструктуралісти сприяли виділенню культурної семантики

в самостійну область наук про культуру, здійснили значний вплив на сучасні культурно-антропологічні дослідження, герменевтику, психоаналіз, в тому числі у сфері мистецтва.

Погляди постструктуралістів (Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Ж. Бодрійяр, Ю. Крістева, Ж. Ліотар, К. Касторіадіс, М. Фуко) орієнтовані на семіотичне тлумачення реальності («текстуалізований світ» постмодерністів). Їхні вчення спираються, подібно структуралізму, на концепцію знаку як єдності «означеного і означуваного», хоча ними здійснюється перегляд структуралістської парадигми в плані центрації уваги на «позаструктурних», зокрема ціннісних параметрах.

Звертаючись до визначення «мови» як системи знаків, за допомогою яких відбувається спілкування, стверджується, що «мова» є засобом пізнання світу, створення, збереження, переробки та передачі інформації [188, с. 225]. На основі цього можна визначити характер *співвідношення мови і коду*, їхню тотожність, доповнюваність, взаємовплив. Саме про такий взаємовплив, про необхідність іншого стилю мислення та видозміненої мови писав *Мішель Фуко* (1926-1984). Він відмічав, що формування культури ХХ ст. та наратив про неї неможливі без створення нової мови замість «тисячолітньої мови діалектики». У 60-ті роки М. Фуко розробив концепцію європейської науки і культури на основі «археології знання», що має своїм ядром «знання-мову». Всі відомі теорії науки і культури М. Фуко відносив до «доксології», яка виходила з наявності єдиного і безперервного процесу історії взагалі і культури зокрема, а їх зміни пояснює боротьбою думок, прогресом розуму, практичними потребами.

Замість доксології М. Фуко пропонує «археологію знання», предметом якої є «архаїчний рівень» з пізнанням способу буття того, що належить пізнати. Цей глибинний, фундаментальний рівень способу і форми пізнання М. Фуко позначає терміном «епістема», використовуючи також поняття «історичне апріорі», «простір знання», «порядок», «епістемологічна диспозиція»

тощо. Епістемі нагадують абсолютний простір Ньютона, апіорі Канта, парадигми Куна. Вони являють собою «*фундаментальні коди культури*», що визначають конкретні форми мислення, знання і наук. Епістема як «фундаментальний код культури» подібна до сітки, яка пронизує реальний світ, виконуючи при цьому логічні і гносеологічні функції: вона впорядковує самі речі і предмети, створюючи необхідні умови їх пізнання.

Тож, розуміння поняття «епістема» близьке до змісту терміну «код». У вченні Фуко вони визначають співвідношення «слова» і «предмета» відповідно до історичного часу (слово-символ у Ренесансі; слово-образ у класиці; слово-знак у системі знаків – Новий час). За допомогою структурного підходу як засобу історико-філософського аналізу культури М. Фуко виявив логіку мислення різних епох і культурних кодів, серед яких у постмодернізмі чільне місце займає код «лабіринту», а в подальшому «дискурс» або «дискурсивна практика». Суть «дискурсивних подій» складають зв'язки і відносини між висловлюваннями, які дають зрозуміти сукупність якихось об'єктивних правил і закономірностей, що утворюють «архів». Останнє поняття означає не зібрання різного роду документів і текстів, але архівацію структур і законів в їхній основі, «керуючи появою висловлювань як одиничних подій». Дискурсивні практики (коди) не збігаються з конкретними науками і дисциплінами, вони швидше «проходять» через них, надаючи їм світоглядно-культурну єдність [320].

Семіотичні, літературні та психоаналітичні структури і дискурси як коди культури у площині їх взаємозв'язку і взаємовпливів досліджує *Юлія Крістева* (1941). У науковий обіг вона вводить термін «інтертекстуальність» (1966), який представляє один з засобів трансляції «подвійного кодування» і є ключовим для естетики постмодернізму як позначення особливих діалогічних відношень текстів, які побудовані за принципом мозаїки з цитат. Для розуміння співвідношення тексту і реальності Ю. Крістева пропонує такий імператив: «структурований фенотекст», який слугує для комунікації.

Над виявленням сутності кодів культури працював і відомий російський культуролог, мистецтвознавець, літературознавець, семіотик, глава Тартусько-Московської структурно-семіотичної школи гуманітарних досліджень **Юрій Лотман** (1922-1993). У цій школі розроблявся структурно-семіотичний підхід до аналізу художніх творів. Вихідною позицією семіотичної системи Ю. Лотман вважав співвідношення знаків (мінімум двох). У монографії «Структура художнього тексту» (1970) він підіймає багато теоретико-методологічних питань, серед яких: структурно-семіотичний аналіз ієрархічної побудови тексту; інформаційність «шуму»; синтагматика і парадигматика тексту; художній сенс повторів; композиція і сюжет; типологія текстів і позатекстових структур. Причому це стосується не тільки літературного тексту, а виходить за межі тексту взагалі і виокремлює його від «нетексту». Тож особливого значення набуває і те, що знаходиться «поруч»: театр з його рампою; картина в живопису, яка може в певних випадках розглядатися сама як особливий текст; фігурують екран в кіно і поняття кінематографічного «плану»; початок і кінець музичного твору; нарешті, відношення мистецтва до реальності як «кінцевої моделі нескінченного світу», як відображення цілого в епізоді, як відображення однієї реальності в іншій тощо.

Але головне питання, яке порушує Ю. Лотман, – це *множинність художніх кодів і перекладу*, в якому мають значення всі деталі художнього твору. Пізніше в іншій монографії – «Усередині мислячих світів» (1990) – Ю. Лотман звертається до проблематики *семіосфери*, в якій текст є змістоутворюючим пристроєм, через який осмислюються проблеми автокомунікації, риторики, комунікації «автор – аудиторія», «задум – текст», місце символу в системі культури. Відповідно семіосфера є семіотичним простором, всередині якого реалізуються комунікаційні процеси і виробляється нова інформація. Семіосфера будується як концентрична система, в центрі якої знаходяться послідовні упорядковані структури зі змістом. Ядерна структура («міфостворюючий механізм») репрезентує семіотичну систему з реалізованими структурами усіх

рівнів. Вона трактується Ю. Лотманом як складна ієрархія семіотичних просторів або як відносини «центр – периферія» в культурному універсумі.

Саму взаємодію різних типів культур і культурних кодів, текстових потоків Ю. Лотман осмислює як внутрішній механізм історичного процесу, що зближує методологічний аналіз проблем культурного коду та ідеї «семіосфери» й «семіотичної монади». Тут семіосфера – це велика знакова система, семіотичний універсум, або семіотичний простір, що зумовлює кожний знаковий акт і володіє реальністю *sui generis*. По суті, семіосфера і є культурою в семіотичних вимірах, які визначаються культурними кодами, що об'єднують код – знак – інформацію.

Ідея «*подвійного кодування*» збігається з «подвійним» трактуванням знаків. У різних історико-культурних контекстах умовність словесного знаку розглядається із новим (або додатковим) значенням, що складає основу «подвійного кодування». Тому стає можливим і необхідним застосування семіотичного підходу до вивчення коду культури і «подвійного кодування» в мистецтві. Отже, семіотика становить основу не тільки теорії культури, а й методології будь-яких культурологічних досліджень, тому що культурологія є продуктом саморефлексії та самоопису культури, тобто є метасеміотичною системою. Культурологія оперує кодами як знаками знаків, створює тексти про тексти, тобто є і своєрідним метатекстом, що ґрунтується на семіотиці знакових систем.

А саме, для Тартусько-Московської школи основу культури складають *семіотичні механізми*, пов'язані, по-перше, із зберіганням знаків і текстів; по-друге, з їх циркуляцією і перетворенням; по-третє, з породженням нових знаків і нової інформації. Перші механізми визначають пам'ять культури, її зв'язок із традицією, підтримують процеси її самоідентифікації. Другі механізми впливають на міжкультурну комунікацію, переклад, розуміння. Треті механізми забезпечують можливість інновацій та пов'язані з різноманітною творчою діяльністю. Всі інші функції культури є похідними від цих базових, семіотичних функцій. Таким чином, семіотика виявляється не просто одним з

численних можливих методологічних підходів до теоретичного дослідження культури, а основним і вихідним, органічно пов'язаним (через знаки, символи і коди) із самою природою культури. Саме через це, на думку представників школи Ю. Лотмана, культурологія і є семіотикою культури в її знаково-символічних вимірах і кодах.

У цілому Тартусько-Московська школа продовжує розвивати в семіотиці лінію Ф. де Соссюра, але й має відмінності. Як відомо, де Соссюр поділив сферу мови на мову і мовлення, де мова є абстрактною системою і реалізується в мовленні. При цьому мова в нього є системою знаків. А Тартусько-Московська школа має підкреслено текстоцентричний підхід, де текст є центром, носієм концептуальної системи. Семіотика культури тому тут займається текстами, більше за те, сама культура може бути розглянута в якості тексту, опису та інтерпретації тексту (в культурологічній герменевтиці). З цієї точки зору на той час була модною кібернетична парафраза проблеми, згідно з якою співвідношення «мова / мовлення» є співвідношенням «коду (code) і повідомлення (message)», що лише закріплює секундарність тексту по відношенню до мовлення і розкриває співвідношення семіотичних ідей Ф. де Соссюра і Тартусько-Московської школи Ю. Лотмана.

Таким чином, у *семіотиці* поняття коду трактується як механізм породження змісту повідомлення. У роботах Р. Якобсона та У. Еко код є «семіотичною структурою» і «знаковою системою», які виступають як синонімічні поняття (при цьому «код» відрізняється від «повідомлення» так само, як у концепції Ф. де Соссюра «мова» від «мовлення»). Інакше кажучи, культурний «код» може бути визначений: (1) як знакова структура; (2) як правила поєднання, упорядкування символів, або як спосіб структурування; (3) як okazіонально взаємооднозначна відповідність кожного символу якомусь одному *означуваному* (У. Еко) [294, с. 363–364].

Юрій Лотман досліджував природу комунікації як знакової системи з рисами художнього спілкування. На його думку, є два різних аспекти комуні-

каційної системи: потік окремих повідомлень, втілених у тій чи іншій матеріальній субстанції (графічна, звукова, електромагнітна при розмові по телефону, у телеграфних знаках тощо). Лінгвістичне розуміння тексту Ю. Лотман переосмислив і розширив у бік культурологічного трактування на всіх комунікативних рівнях як у синхронному, так і діахронному розрізах. За лотманівською інтерпретацією, будь-який текст, в тому числі художній, складається зі знаків і кодів, спрямованих на комунікативний процес, де існують подвійні стандарти знаку («подвійне кодування»). Відтак для Лотмана існує зовнішнє і внутрішнє перекодування текстів, пов'язане з подвійними стандартами знаку в комунікативному процесі.

Різні типи культур з точки зору історичних комунікацій характеризуються відповідними культурними кодами, які склалися тисячоліттями і слугували узагальненим поясненням світоглядних явищ. Хоча, згідно з твердженнями Ю. Лотмана, «код» психологічно налаштовує нас на штучну мову та ідеальну модель мови і комунікації. Сама мова у нашому мисленні і комунікаціях є уявленням про історичний час існування. Тож сталий код не пов'язаний так щільно із історією, на відміну від мови, яку можна інтерпретувати як «код плюс його історія», що відтворюється у відповідному дискурсі комунікацій.

На нашу думку, якщо кодами культури можуть бути практично усі предмети і явища, які слугують об'єктом чи місцем для отримання, консервування, переформатування і трансляції інформації, то структурні підрозділи будь-яких текстів, позатекстові структури артефактів також є джерелами окремих видів культурних кодів, а їхня суть вивчається в різних науках – від технічних і природних до антропологічних, соціально-гуманітарних, зокрема культурологічних та мистецтвознавчих [27].

У процесі подальшого вивчення суті й природи культурного коду відбувається поступова еволюція історичного й духовного наповнення його змісту. Так, вчений Сергій Горюнков у своїй монографії «Мета-коди культури» обґрунтовує *історичність і духовність* мета-кодів культури, які пов'язані не з матеріалістичним розумінням світу та ідеями його еволюційного ускладнення, а

з ідеями пізнання складності світу в ідеальній формі проявів людського духу – з релігією, фольклором, філософією, наукою (в тому числі історією), літературою, мистецтвом, етикою та правом. Проте, такий аналіз нагадує герменевтичне коло. З одного боку, текст розглядається стосовно епохи, певного літературно-художнього жанру. З іншого, текст є свідомством духовного життя автора та історичної епохи. Інтерпретація тексту з цих позицій, рухаючись від загального до часткового і навпаки, і представляє герменевтичне коло Ф. Шлейєрмахера.

На відміну від основних визначень коду, яке зустрічаємо в «Енциклопедії постмодернізму», представник польської семіотичної школи **Тадеуш Мар'ян Котарбінський** (1886–1981) свої дослідження базував на *семантиці ідеї збереження значень висловів*. Як представник Львівсько-Варшавської філософської школи він займався проблемами теорії пізнання та формальної логіки, в яких основним завданням було конструювання і дослідження правил перетворення висловів, що зберігають своє істинне, кодове значення безвідносно до змісту вхідних в ці вислови понять.

Відтак, системи *єдності мови і коду*, символів-кодів, знаків-кодів посилюють семіотичну природу культурного коду. Наприклад, російська дослідниця **Наталія Кириллова** з інформаційно-семіотичної точки зору вивчає медіа-культуру, яка постає у трьох основних аспектах: система артефактів (від лат. *arte* – штучний і *factus* – зроблений), система символів і знаків; «система, що служить цілям комунікації, може бути визначена як мова» [161, с. 19]. Дослідниця зауважує, що, застосовуючи методи лінгвістики в дослідженні мови творів мистецтва, Ю. Лотман, як відомо, довів, що будь-які культурні явища слід розглядати як тексти, що містять інформацію і сенс. Оскільки у Ю. Лотмана «текст» – поняття багатозначне, то з точки зору сучасної медіакультури під ним мається на увазі не тільки письмове повідомлення (книга, газетна або журнальна стаття), але і будь-який носій інформації. Приміром, кіно, теле- або відеофільм, телепрограма або кліп, сайт Інтернету тощо. На думку Н. Кириллової, «специфіка медіакультури – це знаки і сукупності знаків («тексти»),

в яких «зашифрована» соціальна інформація, тобто вкладені в них зміст, значення, сенс. А з цього випливає, що розуміти те чи інше явище культури – означає «читати» його невидимий суб'єктивний сенс. Тільки осмислений текст стає фактом культури» [161, с. 59].

З точки зору *інформаційно-семіотичної концепції культурного коду* вчена визначає еволюційний шлях медіатексту у системі масових комунікацій. Вона спирається на дослідження М. Маклюена, який в історії людської цивілізації виділяє чотири епохи: 1) епоха дописьмового варварства; 2) тисячоліття фонетичного письма; 3) «Гутенбергова галактика» – п'ять сотень років друкарської техніки; 4) «Галактика Марконі» – сучасна електронна цивілізація; а п'ятим пунктом у цей перелік додає визначення М. Кастельса – 5) «Галактика Інтернет» [161, с. 60]. При цьому Н. Кириллова вважає, що знакова система у кожній групі видів медіакультури своя, а тексти медіакультури «кодифікують реальність» і зберігають соціальну пам'ять. У контексті семіотики коду і теорії комунікації сучасна соціальна філософія трактує знак як «предмет, який слугує для заміщення і подання іншого предмета (його властивостей або відносин), і який використовується для зберігання, переробки і передачі повідомлення. Знак – це інтерсуб'єктивний посередник, структур-медіатор в суспільстві». Але для того, щоб знакова система функціонувала, необхідний код – «позначення сукупності правил чи обмежень, які забезпечують діяльність. Код повинен бути зрозумілим для всіх учасників комунікативного процесу і тому носити конвенційний характер» [161, с. 61].

Французький філософ і письменник, який знаходився під впливом робіт М. Фуко, Г. В. Лейбница, – Мішель Серра вважає, що наука в цілому є посланням, яке виражене в кодах – мовному, генетичному, математичному, фізичному, хімічному тощо. Тому, досліджуючи елементи системи комунікації різних історичних епох, Серра виявляє її коди – універсальний (Бог у Лейбніца), дворівневий (тепло і холод у Карно), дуалістично-ціннісний (добро і зло, істина і омана у Фалеса) [439, с. 24].

З викладеного вище випливає, що код в культурі виражений певною структурою, яка є досить сталою. Будь-який код належить до історичного часу, але в нових умовах і соціокультурних контекстах зберігає свій основний зміст. Постійно взаємодіючи між собою, код – текст – контекст – мова – історія складають діалектичний процес безперервного культурно-історичного руху, який творить культуру. Культурний код, який потрапляє у процес духовного руху, змін, трансформацій, інтерпретацій (двічі, тричі) можемо назвати «подвійний код, подвійна інтерпретація, подвійне кодування» [15, 23].

Отже, у результаті аналізу семіотичного, структуралістського, постструктуралістського та герменевтичного підходів можна виділити основні методологічні засади вивчення проблем «коду» культури і «подвійного кодування» в мистецтві.

1. З позицій семіотики «код в культурі» розглядається як знак або система знаків з найяскравішим прикладом у мові. Крім того, код-знак може стати моделлю для розгляду інших різновидів знакових систем – міфології, Біблії, архітектурних і графічних символів, нотних текстів, хореографії, образотворчого мистецтва, дорожніх знаків, моди тощо. Не дивлячись на те, що культурний код є незмінною структурою, все ж його складові, як і в мові, мають подвійну природу: власне визначення слова та його сутності (сміслу), які впливають на трактування коду від історичного часу і культурного простору, співвідношення тексту і контексту, автора і реципієнта. Тому семіотики аналізують культурний код як систему знаків з подвійною природою слова (як суперечлива єдність означника і позначеного).

2. Структуралістський і постструктуралістський аналіз дозволяє розкрити поняття «культурного коду» через подвійну природу структурних відношень (протилежностей), опозиції, знаковий (мовний) вираз сміслу. Структуралістський підхід спрямован на вивчення культурних структур як знакових (міф, ритуал, різні правила, мови) у діахронному та синхронному вимірах, універсалістські знакові відношення (К. Леві-Строс); соціокультурні структури (їжа, мода, журналістика, письмова мова, текст, структури міста) виявляються

Р. Бартом; епістеми як універсальні коди будь-якої культури (М. Фуко) тощо. Постструктуралістський підхід дозволяє зняти систему протиставлень, акцентуючи самодостатність кожного окремого твору мистецтва та поєднання в ньому постструктури (міфологічних, сакральних, фольклорних кодів) в інтертекстуальні дискурси чи «стилі письма» з цитат, метафор, нових жанроутворень. Особливості постструктуралістського підходу до вивчення художніх творів (їхньої незв'язності, фрагментарності, еkleктичності, різноманітності, механічності тощо) забезпечують реконструкцію постмодерністської культурної програми через епістеми, парадигми, нову логіку комп'ютерної культури.

3. Герменевтичний підхід забезпечує тлумачення культурного коду та «подвійного кодування» через процес розуміння семантики, позатекстових значень міфів, фольклору, релігійних текстів. Реконструкція, інтерпретація тексту у діалозі нового та першоджерела є різновидами герменевтичного підходу.

4. Аналізуючи тексти видатних вчених-семіотиків, структуралістів, постструктуралістів, робимо висновок про те, що потрапляючи до будь-якого виду мистецтва, культурний код може перетворюватися з однієї форми в іншу, а коли змінюється його структура і напрям, він переходить з одного рівня семіотичного кодування на інший, і тут виникає процес «подвійного кодування». Тоді нова система цінностей, образів, знаків, символів потребує нової логіки відкриття «коду», який потрапив до процесу переробки, інтерпретації, реінтерпретації, реконструкції, конотації тощо, що є предметом постмодерністських досліджень в культурології та мистецтвознавстві.

1.2. Методологія постмодернізму в дослідженнях культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві

Роботи дослідників, присвячені «подвійному кодуванню» в мистецтві, розглянуті у контексті філософії та естетики постмодернізму. Проблематика «подвійного кодування» в мистецтві передовсім з'являється в аналізі питань

постмодерністського мистецтва, вивченням яких займаються зарубіжні та вітчизняні вчені з середини ХХ ст. (Р. Барт, В. Бичков, Ч. Дженкс, І. Ільїн, Н. Маньковська, В. Подорога, Д. Фоккема та інші). Взагалі проблема «подвійного кодування» в мистецтві збігається зі специфікою художніх творів, які з'являються в період мистецького трансавангарду і постмодернізму. Хоча витоки дослідження цього явища культури і мистецтва можна знайти і на зорі семіотики та естетики як загальної лінгвістики (Б. Кроче). У рамках нашого дослідження більш детально про «подвійне кодування» в мистецтві поза межами постмодернізму буде представлено в другому і третьому розділах, а тут мова піде про методологічні засади постмодерністського розуміння культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві.

Постмодерністську ситуацію культури, як контекст сучасної художньої творчості і подвійну легітимізацію дискурсу «рішення-знання – знання-рішення», його мовні елементи, прагматичні цінності і характерну роздрібненість постмодернізму в «плюралізмі форм і змістів» вивчав французький філософ, естетик-постфрейдист *Жан-Франсуа Ліотар* (1924-1998). У своїй книзі «Постмодерністська ситуація. Доповідь про знання» (1979) він висунув гіпотезу про зміну статусу пізнання в контексті постмодерністської культури постіндустріального суспільства.

Нова методика вивчення коду і «подвійного кодування» в мистецтві на основі текстів постмодернізму пов'язана і з ім'ям голландського арт-критика *Доуве Вессель Фоккеми* (1931-2011), який відзначив, що код постмодернізму є лише одним з багатьох кодів, які регулюють виробництво текстів. До інших кодів, на які орієнтуються письменники, критик відносить лінгвістичні коди природної мови (англійська, французька тощо); загальнолітературний код, який пробуджує в читача інтерес до прочитання літературного тексту; жанровий код, який активізує певні очікування від обраного жанру; особливий власний код кожного письменника. На його думку, постмодерністичний код може бути охарактеризований як кращий вибір семантичного та синтаксичного за-

собів для твору з таким принципом організації тексту, як нонселекція, що підтверджує думку Р. Барта про єдність різних кодів в одному художньому тексті («подвійне кодування»). Код постмодернізму може бути визначений за допомогою набору лексем (знаків), серед яких дослідник називає такі: «дзеркало, лабіринт, карта, подорож (без мети), енциклопедія, реклама, телебачення, фотографія, газета (або їх еквіваленти на різних мовах)» [294, с. 220]. Зазначені критиком знаки є найбільш репрезентативними для постмодерністських текстів та мають вплив на різні підсистеми обробки інформації, які вивчаються у філософії, естетиці, мистецтвознавстві, психології. Героєм Постмодерну стала «людина без властивостей», мобільна постмодерністська частина елітарного мистецтва вийшла на перший план і відновила модернізм плюралізмом форм і технічних прийомів, зближенням з масовою культурою, що також відбилося у «подвійному кодуванні» в мистецтві [212].

Фактично принцип «подвійного кодування» був закладений у вченні італійського філософа, історика, літературного критика **Бенедетто Кроче** (1866-1952), при розгляді історії та описі історичних подій. Тож, подвійність у дуєті історик-письменник, на думку італійського вченого, виявляється тоді, коли письменники описують події так, як їх розуміють, а історик намагається критично оцінювати правдоподібність того, про що йдеться [195].

Поняття «подвійне кодування» до обігу в теорії культури вводить американський архітектор і критик **Чарльз Дженкс** (1939). У статті «Зліт архітектури постмодернізму» (1975) він пише, що «подвійне кодування» є одночасною апеляцією як до мас, так і професіоналів [109]. На прикладі постмодерністичної архітектури науковець доводить, що чим більше варіантів, тим більше гри із семантикою та метафоричністю образів, які претендують на багатозначність, багатоваріантність прочитання (за Ч. Дженксом, це так званий «радикальний еkleктизм»). Постійне пародійне зіставлення двох (або більше) «текстуальних світів», різні засоби семіотичного кодування естетичних систем (художніх стилів), «парадоксальний дуалізм» складають підвалини «подвійного кодування» і є проявом постмодерністичного мистецтва [109].

Вже у 1996 р. американський критик формулює тринадцять принципів архітектури постмодернізму, з яких ми робимо акцент на спільних пунктах для різних видів мистецтва, що віддзеркалюють *сутність «подвійного кодування»*. Мистецтво постмодернізму тут виступає як «подвійне кодування», в якому кожен елемент має свою функцію, дублюється іронією, суперечливістю, множинністю значень. Корелятом «подвійного кодування» є багатозначність з відмовою від інтеграційного мінімалізму «високого модерну»; насиченість творів спогадами і асоціаціями ідей; заміна гармонії Ренесансу; інтеграція модерну в гібридності мистецтва постмодернізму, що характеризуються «дисонантною красою» і «дисгармонічною гармонією». В музиці – це відсутність досконалого ансамблю з компенсуванням складними ансамблями та дисперсними одиницями, а також тертя різних стилів зі створенням синкопованих пропорцій, фрагментованої чистоти.

У «подвійне кодування» разом з тим входить культурна плюральність без домінування одного стилю; елегантний урбанізм, який враховує нові технології; повернення до антропоморфізму, коли людське тіло знову знаходить своє місце в декорації. У «подвійних» кодах постмодернізму присутні континуальність прийняття минулого, анамнез; включення спогадів, реліквій у конструкції без урахування реакції публіки. У живописі постмодерну – це акцентування наративного реалізму, натюрмортів та пейзажів. У літературі – поява нових риторичних фігур, парадоксів, оксюморонів, дисгармонічної гармонії, комплексності, дискурсивних суперечностей постмодернізму. В цілому функція «подвійного кодування» – у виробленні феномена відсутності присутністю заміни; створення ансамблю з елементами, які згруповані навколо центру, але місце цього центру – порожньо [109].

Тобто, «подвійне кодування» у мистецтві постмодернізму виступає як амбівалентний спосіб сприйняття кодів культури, ексцентричність, «пастішність» та парадоксальна оцінка формоутворення в мистецтві із додатковими значеннями культурних кодів.

З точки зору «подвійного кодування» в мистецтві досвід минулого в постмодерністичному тексті сформувався в інтеграції з культурними кодами історії мистецтва, які включають в себе й модерні, й класичні художні стилі, традиції, формули, ритмічні структури, музичні інтонації. Таке еклектичне поєднання в художній творчості французький теоретик **Жиль Ліповецьки** (1944) визначає як головну рису постмодернізму через «подвійне кодування» в мистецтві у ставленні до минулого і теперішнього, традицій і новацій, модерну і постмодерну.

Серед проблем, які пов'язані з основами «подвійного кодування» в мистецтві, також є питання *тексту та його багатоваріантного прочитання*. Італійський філософ і письменник **Умберто Еко** (1932–2016) у своїх культурологічних працях не тільки теоретично торкається цієї проблеми, а й власними літературними творами художньо декларує «подвійне кодування» як текстологічну проблему.

Ідеї багатоадресної системи художнього твору в У. Еко відзначаються через зв'язок між «світом кодів» і «світом передзнань», коли семіотичний універсум коду (S-код) ототожнюється з ідеологією як набором очікувань. На його думку, така ситуація схожа на «комунікативну конференцію» та виступає засобом організації за певними правилами. Характеризуючи мову постмодерністичного мистецтва, У. Еко виділяє здатність мови постмодернізму до опису неіснуючих речей та речей, які вже зникли, засобами символів («лабіринтів»). Завдяки текстологічному аналізу відпрацьовується термінологічний апарат постмодернізму з його прихильністю до креативності та створенням певних кодів.

Відзначаючи особливу конструкцію постмодерністичних творів, У. Еко пише, що їхня текстуальна гармонія залежить від регулярності черговості окремих фраз і блоків подій. Сам У. Еко характеризує постмодернізм так: «У прозі ритм задається не окремими фразами, а їх блоками. Зміною подій. Одні романи дихають як газелі, інші – як кити або слони. Гармонія залежить не від тривалості вдихів і видихів, а від регулярності їхньої черговості» [392, с. 628].

У постмодерністичному творі виникає нова мова як метамова, іронічний колаж зі своїми кодами. Саме внаслідок цього тексти постмодернізму часто сприймаються як казки або перекази сновидінь. На відміну від авангарду, постмодерністський твір є іронічним переосмисленням (включаючи перекодування) минулого, і такий стан речей теж пов'язаний з виникненням нової мови з новими кодами-«лабіринтами». Тому, на думку У. Еко, виникнення символів, наприклад, той самий «лабіринт», стають своєрідними лейблами постмодерністської культури. З цієї точки зору роман «Ім'я троянди» У. Еко став зразковим прикладом постмодерністського роману, який критики порівнюють з листовим пирогом, адресованим різним соціальним верствам читачів, які знаходять в новому свою «мову» і свої «коди».

Відтак існує зв'язок аналізу *«подвійного кодування» в мистецтві та текстології* як послідовності знаків у тексті. Текстологія пов'язана з зовнішньою послідовністю від граматичного строю до наративної структури, а також цільністю тексту, внутрішньою усвідомленістю його інтерпретації, що сходить до структуралістського і герменевтичного напрямків в рамках підходу до аналізу і сприйняття тексту. Спираючись на традиції лінгвістики Ф. Соссюра, зокрема її положення про мову в системі, яка існує «в собі і для себе», у класичному структуралізмі, а згодом і в постмодернізмі, саме текст і є сукупністю культурних кодів. В кодах представлена знакова множинність культури, семіотичний мультикультуралізм. Творчі погляди й наукові переконання У. Еко щодо зв'язку постмодерністських текстів з «подвійним кодуванням» у мистецтві збігаються із семіотичним розумінням коду.

Таким чином, саме з метою експлікації власне *семіотичного розуміння коду*, на відміну від інших підходів, У. Еко і запропонував термін «S-код» (або «семіотичний Код»). Сутність останнього у постмодернізмі полягає в тому, що будь-яке висловлювання не просто організовано за певними правилами (комбінаторики, відповідності), а й з певної точки зору. Наприклад, класифікація, упорядкування форм, які здійснені математиком, художником і ДАІ, можуть

оперувати одними і тими ж одиницями, але організовуючи їх абсолютно відмінним чином відповідно до своїх цілей.

Тож, з точки зору постмодерністської методології, вивчення проблеми коду можна розглядати з позицій взаємодії знаків-символів на рівні «текстологія – фонологія – мова – код». На основі вчення про членування речення, дослідження про співвідношення між синхронією і діакронією, функціональні стилі й мови можна в культурному коді виділити мовні союзи і розробити типологію значень.

Культурний код і проблема «подвійного кодування» в мистецтві близькі до інтерпретативної моделі культури *Фредерика Джеймсона* (1934), в якій історія взагалі та текст в історії є різновидом «текстоцентризму» як послідовності знаків-кодів. При розробці цієї концепції Ф. Джеймсон розглядає різні тексти культури: архітектурні, живописні, кінематографічні. На думку американського філософа і культуролога, якщо інтерпретація тексту у зв'язку з його історичним контекстом не є варіантом соціології літератури, то виявляється, що соціальні фактори і типи текстуально (символічно) репрезентовані в тому чи іншому творі мистецтва. Ф. Джеймсон називає такий підхід до продуктів символічного виробництва (творів мистецтва, теоретичним системам) діалектичним, при якому, з одного боку, висувається основоположна теза про те, що базовим змістом тексту є та історична ситуація, в якій він став можливим. З іншого боку, експлікується той спосіб або код, завдяки якому він став можливим, яким сама форма твору мистецтва чи філософського тексту виявляється істотно змістовною, тобто попередньою і конститутивною стосовно свого безпосереднього соціального контексту.

Цю методологію Ф. Джеймсон застосував до аналізу історії культури і мистецтва. Історична ретроспектива інтерпретованих ним текстів пов'язана із розвитком капіталістичного суспільства, який він підрозділяє на три етапи: національний капіталізм (XVII – середина XIX ст.), монополістичний капіталізм (кінець XIX ст. – 1960-ті р.), багатонаціональний капіталізм (з 1960-х р.). Відповідно до цих етапів Ф. Джеймсон виділяє в історії мистецтва стилів реалізм,

модернізм і постмодернізм. На його думку, тільки *реалізм* є єдиним стилем, який текстуально адекватно віддзеркалює картину світу, бо підпорядковується вимогам епістеміологічної істини, прагнучи бути способом пізнання світу і маючи свій пізнавальний код як «мімезис».

Модернізм заперечує епістеміологічні (міметичні) домагання реалістичного мистецтва і не відображає цілісно автентичної картини світу. Тут існують різні «системи бачення» і відповідні коди (експресіонізм, кубізм, сюрреалізм тощо), або «різноманітні модернізми» Ш. Бодлера, Е. Мане, Г. Малера, М. Пруста тощо. Провідним естетичним принципом модернізму, за Ф. Джеймісоном, стає вимога «виразності», знаково-символічного вираження в мистецтві авторського бачення світу через власний «код». Домінуючі категорії модерністського мистецтва – авторський стиль, індивідуальний суб'єкт творчості, автономність мистецтва і автора.

Постмодернізм характеризується неможливістю адекватно представити картину світу як таку через відсутність цілісного бачення світу в індивідуальному авторському стилі. Для інтерпретаційних операцій у постмодерністичній перспективі Ф. Джеймісон пропонує термінологічний комплекс, вузловим пунктом якого стають такі поняття: історія, текст, оповідь, тотальність, репрезентація. В цьому комплексі історія, насамперед, це минуле. А буття в сьогоденні минулого культури – це та «містерія», ключ до розуміння коду якої, на думку Ф. Джеймісона, дає марксизм, це з одного боку [294, с. 217-218]. З іншого боку, Ф. Джеймісон використовує «метакоментарі» Р. Барта про безліч окремих кодів у постмодернізмі, які свідчать про фрагментарність світу в поліперспективності постмодерністського образу. До цього «подвійного кодування» належить і позиція спостереження самого коментатора-критика. Отже, поняття Історії у Ф. Джеймісона постає як подвоєна єдність двох змістовних рівнів: історії як зовнішнього соціально-економічного буття людей у зміні своїх типів у часі, і як внутрішньої форми досвіду (повсякденного, естетичного, філософського і т. д.) мешканців даного історичного часу. Сама Історія

як концепт у Ф. Джеймсона є, відтак, субстанцією соціальності і формою організації досвіду.

Ф. Джеймсон підкріплює своє бачення *історії культури як історії культурних кодів* ідеями Т. Адорно про феномен ідентичності. Постмодерна інтерпретація ідентичності теж пов'язана з новим кодом на відміну від традиційного західного мислення, коли ідентичність розумілася як позачасова умова виробництва: 1) логічна ідентичність як принцип самототожності поняття; 2) психологічна ідентичність як єдність індивідуальної свідомості; 3) епістеміологічна ідентичність як єдність суб'єкта та об'єкта в актах пізнання тощо. Ф. Джеймсон разом із Т. Адорно виступає за те, що новий код ідентичності – в соціальній долі історичної людини, яка сама генерується капіталістичним способом виробництва.

Тож, Ф. Джеймсон пропонує трирівневу інтерпретативну модель для комплексної реконструкції рівнів історичного значення текстів і кодів західної культури: символічний акт в історичному контексті; об'єкт аналізу як соціальний дискурс, де окремий твір розглядається як інтерпретація, один з можливих індивідуальних мовних актів; Історія як динаміка способів виробництва, і, відповідно, культурних кодів.

На першому рівні, як і в аналізі міфу К. Леві-Стросом, окремий текст розглядається як *символічний акт, або код*, в якому існують нерозв'язані в історії соціальні протиріччя. Він «артикулює», «текстуалізує», «реорганізує» ситуацію (несвідома напруга) так, що в естетичному акті мови вдається «втягнути» Реальне у свої структури (споруджувані за запропонованою А.-Ж. Греймас моделлю семіотичного квадрата). Відтак, конфігурація коду «політичного несвідомого» прочитується з поверхні тексту (формальних властивостей його організації). Протиріччя на першому рівні є «одноголосним» і прив'язаним до конкретного твору. На другому рівні об'єкт аналізу – *соціальний дискурс-код*, стосовно якого окремий твір розглядається як один з можливих індивідуальних мовних актів. Предмет аналізу тут – «ідеологема» (соціально-ефективний символ), мінімальне класове висловлювання про «типаж» (character), який

протистоїть іншому «типажу». Текст як дискурс виявляє свою діалогічну структуру, істотною характеристикою якого є його антагоністичний, ідеологічний, класовий характер.

На третьому рівні в тексті виявляється присутність Історії як динаміки способів виробництва і відповідних культурних кодів. Це рівень «*ідеології форми*», який дешифрує конфліктуючі імпульси формальної організації текстів в якості конфліктів різних способів виробництва, культурних доміант. Тут, стосовно капіталізму, схоплюється конститутивна присутність в тексті товарної форми як коду, що провадить її в реіфікацію соціуму. Цей останній інтерпретаційний горизонт є «нетрансцендуємою межею» наших інтерпретацій текстів-кодів і нашого розуміння взагалі [108, с. 130-132].

Таким чином, *код-історія* активізує і оновлює в системі художньої культури текст, крім того, виявляється ключем до його інтерпретації та розкодування. Але у трактуванні Ф. Джеймсона ставлення до минулого набуває постмодерністського значення пародії, яку він називає «пастіш» (термін, уведений Т. Адорно), що включає в себе імітацію (мімікрію) іншого культурного стилю. Пастіш, як і пародія, зберігає іронічну дистанцію до художнього прийому або стилю, які начебто наслідуює. На відміну від пародії, пастіш, на думку Ф. Джеймсона, є нейтральною практикою мімікрії без сатиричного імпульсу і сміху. Наприклад, як вважає американський дослідник, неісторичні фільми можна інтерпретувати як пастіш. Тож, *пастіш-код* можна уявити як один із механізмів звернення до культурного досвіду минулих епох.

Так само і термін «деконструкція», який пропонує Ж. Дерріда, теж виявляє специфіку постмодерністичної художньої творчості і «подвійного кодування» в мистецтві, коли виникають «множинні просторові образи», «складки» і «ризомі» (Ж. Дельоз), співзвучні «мережі» або «лабіринти кодів» (Р. Барт), «хора» (Ж. Дерріда). Однак зникнення в постмодерністському гіпертексті антиномічності, ієрархічності породжує не хаос, а нову конфігурацію філософсько-естетичного поля і культурних кодів, в якій домінантою стають

«код присутності відсутності», «код з відкритим контекстом», «код-гра-цитата». Все це є закодованим й відтак потребує розкодування, зокрема через «інтертекстуальність».

Звичайно, інтертекстуальність як мистецький прийом мав місце в художній практиці і до ХХ ст. Але «*інтертекстуальність*» як стратегія стосовно минулої культурної спадщини і культурних кодів створює умови для існування в постмодерністському мистецтві «подвійного кодування», що підтверджується концепціями «поліфонічного роману» М. Бахтіна, мозаїками цитат та інтертекстуальності Ю. Крістєвої, синтезу культурних кодів Р. Барта. Прийоми інтертекстуальності висвітлюють по-новому проблему ставлення до традиції та інновації, виявляють її амбівалентність і подвійність прихованих змістів. При інтертекстуальності поетична і художня мова піддається подвійному прочитанню [192, с. 429].

Отже, поняття «подвійного кодування» застосовується до мистецької практики постмодерністів, які, слідуючи гаслу Леслі Фідлера «Перетинайте кордони, засипайте рови», намагаються зняти протистояння *між високою і масовою культурами*, адресуючи свої твори одночасно обізнаним і недосвідченим реципієнтам. З цього приводу Є. Лозинська пише, що, «з одного боку, використовуючи тематичний матеріал і техніку популярної, масової культури, твори постмодерністів володіють рекламною привабливістю предмета масового споживання для всіх людей, у тому числі і не вельми художньо освічених. З іншого боку, пародійним осмисленням більш ранніх – і переважно модерністських – творів, іронічним трактуванням їх сюжетів і прийомів вони апелюють до найбільше досвідченої аудиторії» [223].

У сфері мистецтва і мистецтвознавства ті гасла, які були проголошені Марселем Душаном (будь-який твір, визнаний глядачами/слухачами/читачами, є мистецьким твором) і Енді Ворголом (гасло «поп-арту» – усе прекрасно), звичайно, ускладнюють ситуацію з вивчення сучасних постмодерністських текстів і продукуванням все нових і нових значень, як у культурології, так і мистецтвознавстві [142, с. 50] або «подвійного кодування».

Автор теорії деконструкції, французький філософ і естетик, теоретик культури *Жак Дерріда* (1930-2004) розхитує найбільш міцні елементи класичної естетики. Він багато в чому переосмислив у постструктуралістському ключі ту лінію в дослідженнях культури і мистецтва, яка узгоджена з іменами найвідоміших структуралістів (Р. Барт, К. Леві-Стросс, К. Мец, Ц. Тодоров, М. Фуко). Специфіка естетичних поглядів Ж. Дерріда споріднена зі перенесенням уваги із структури як такої на її зворотний бік, на «виворіт». Вивчення таких неструктурних, «нелінійних» зовнішніх елементів структури як випадковість, афекти, бажання, тілесність, влада, свобода, сприяють розмиканню структуралістського тексту та його занурення в широкий соціокультурний контекст як відкритої системи. За Ж. Дерріда, особлива логіка деконструктивістського аналізу передбачає внесення в старі поняття нового змісту шляхом відсторонення, відкладання їхнього попереднього змісту – прийом логіки палеонімії [112, с. 194]. Його супроводжує модель деконструктивістського аналізу, а саме, прищеплення нових змістів з вкрапленням альтернативного дискурсу і стратегією творення.

Тож, з точки зору методології постмодернізму, культурний код можна розглядати за допомогою деконструктивістського аналізу з урахуванням історичного контексту і внесенням нового змісту до попередньої культурної спадщини, що пояснює природу «подвійного кодування» як коду «присутності відсутності» (Ж. Дерріда).

Одним із основних понять філософії постмодернізму Жака Дерріда виступає поняття «диферанс» (одночасно і встановлення відмінності, і відстроювання, відкладення). Французький філософ виділяв два основних значення терміну диферанс-«відмінність»: 1) зволікання у часі, пошук часу та сил для операції відкладання; 2) не бути тотожним [106]. У мистецтві «диферанс» викликає нові коди, пов'язані з нетотожністю, з розщепленням образу.

Філософсько-естетичний акцент, поставлений Ж. Дерріда на проблемах дискурсивності, дистинктивності, породжує в постмодерному тезаурусі ряд оригінальних понять «граматології», таких як: слід, розсіювання, подряпина,

анаграма, вуаль, додаток, щеплення, гібрид, контрабанда, розрізнення тощо. Принциповий сенс у декодуванні текстів набуває звернення до анаграм, чернеток, конспектів, підписів і шрифтів, маргіналій, тобто різноманітних «кодів», а деколи – і «подвійного кодування».

Дослідження «нерозв'язаної проблеми» за допомогою амальгам філософії (подвійності або синтезу-сплаву трактування), історії та художніх текстів, наукових даних і вимислу, дисконтинуальних стрибків між фразами, словами, знаками, відокремленими між собою сотнями сторінок, опори на нелінгвістичні – графічні, живописні, комп'ютерні способи комунікації, виливаються в *гіпертекст*. В останньому закодовано (в тому числі «подвійно») подобу мистецтва, розуму, комп'ютерного банку даних, текстуальної машини, лабіринту значень. У рамках гіпертексту різні мови і коди філософії та літератури взаємоперехідні одна в одну, відкриті одна одній, а їх схрещування («подвійне кодування») утворюється *метамовою деконструкцією*. Застосування кодів розмиває традиційні бінарні розчленування мови і мовлення, мовлення та письма, означеного і означуваного, тексту і контексту, діахронії та синхронії, природи і культури, чоловічого і жіночого тощо. З'являється «*подвійний код*» як код з *відкритим контекстом* [106].

Розглянемо інші «підсистеми» методології постмодернізму в дослідженні культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві. Якщо М. Фуко вважав за необхідне пошук нової мови-коду для мистецтва майбутнього, то французький філософ, культуролог і естетик-постфрейдист **Жиль Дельоз** (1925–1995), який вплинув на формування естетики постмодернізму, висунув концепцію про кодові одиниці хаосу – «хаосми». Вони, на його думку, стають основою постмодернізму в науці, філософії, мистецтві і набувають форми наукових принципів, філософських понять, художніх артефактів. Тільки сучасні тенденції естетизації філософії дають шанс на виживання у конфронтації з більш сильними конкурентами – фізикою, біологією, інформатикою. Естетика та природничі науки володіють більш «революційним» потенціалом,

ніж філософія, ідеологія, політика. Їхня перевага – в експериментальному характері, новаторстві вільного пошуку, спрямованого на запуск механізмів звільнення «тіла без органів» [104]. У такому вільному тілі закладені тенденції майбутнього розвитку, які реалізуються у взаємодії між тілом і механізмами свободи. Ця взаємодія характеризується подвійно: як взаємне тяжіння і взаємне відштовхування. Так виникає процес декодування вільно мандруючого «тіла без органів» і вільно обираючого історичні коди.

На думку Ж. Дельоза та його соратника Ф. Гваттарі, справжнє життя індивіда відбувається за законами бажань. Реальними прототипами такого образу життя є дитя, артист, революціонер, дикун, які впливають на руйнування стійких структур і запуск «машини бажань». Цей процес відбувається в мистецтві як ланцюг декодованих потоків, бо мистецтво представляє собою процес без мети і не може бути прив'язаним до одного певного коду. В цьому Ж. Дельоз вбачає потенціал розвитку мистецтва і науки, які постійно знаходяться в процесі-експерименті.

Відтак для мистецтва постмодернізму є характерною кодова *множинність* просторових образів, серед яких: «складка» і «ризом» Ж. Дельоза, співзвучні «мережі» або «лабіринти кодів» Р. Барта, «хора» Ж. Дерріда, які засвідчують поліваріативність різнобарвності їхнього «синхронізування» у «подвійному кодуванні». Тут функції «автора і читача» переосмислюються як «децентрованість» у Ж. Дерріда, полілінійність комунікації у Р. Барта, неоперспективізм Ж. Дельоза, що передбачають трансформацію коду у дискурсивному та знаково-символічному вимірах.

Зокрема, «ризом» («кореневище») Ж. Дельоза є образно-організованою моделлю з принципом множинності і автономності її складових. Вона знаходить свою мистецьку конкретизацію в постмодерністській художній творчості, в межах накладання ідеалу оригінального авторського задуму на ідеал конструкції як потоку з прихованих цитат, кожна з яких відправляє до різних сфер культурних змістів кодів. У. Еко порівнює таку організацію художнього тексту з енциклопедією, в якій відсутня лінійність оповіді і яку можна читати з

будь-якого місця. Саме так створюються гіпертексти з їхнім множинним, «ризоматичним» кодуванням.

Ризома як явище, яке постійно формується і поглиблюється, нагадує процес кодування. Сутнісний момент процесуальності ризоми – це принципова непередбаченість її майбутніх станів. Ж. Дельоз цінує інтелектуальну та художню мистецьку творчість, і в роботі «Логіка змісту» (1969) предметом її осмислення стає художня мова Льюїса Керолла, яку він порівнює зі знаком, позбавленим змісту. В іншій роботі – «Відмінності і повторення» (1968) – Ж. Дельоз аналізує природу мистецтва і відзначає її симулятивну суть, виходячи з того, що наслідування – це копія, а мистецтво – симулякр, який перетворює копії в симулякри. Ризоматичну варіативність він бачить у тому, що фінальна ідентифікація в постмодерністичному творі неможлива, і повторення є присутнім у будь-якому процесі кодування, в тому числі – подвійного.

Тож, *подвійність процесу кодування* можна побачити у «синхронній грі всіх повторів, з їх сутнісною і ритмічною відмінністю, взаємним зміщенням і маскуванням, розходженням і децентрацією; їхньою взаємовкладеністю і почерговим оберненням ілюзіями, чий ефект кожного разу інший» [104, с. 351]. Причому кожен вид мистецтва має свої техніки повторення, («ритурнелі»), процеси пасивного синтезу зі зразками звичок і пам'яті, семіосферою і зразками кодів.

За концепцією іншого французького філософа, соціолога і культуролога **Жака Бодрійяра** (1929-2007), знаковий код є узагальненням раціональної моделі, яка організує час і простір. Крім того, знак провокує відчуження змісту/означення реальності. Ж. Бодрійяр пропонує знаки-коди розглядати як симулякри, що транслюють смисли, неадекватні подіям і фактам, та не відповідають однозначним оцінкам. Він вважає, що коди породжують конотації (змісти), а не денотації (означення). Для висвітлення концепції *кодів-знаків-симулякрів* як образів, які поглинають реальність, а також відтворюють і транслюють змісти з неоднозначною оцінкою, Ж. Бодрійяр пропонує історичну схему

«*трьох порядків симулякрів*» (копії, функціональні аналоги і власне симулякри) у новоєвропейській цивілізації. Засоби масової інформації в культурі – це «генетичний код», який керує перетворенням реальності в гіперреальність (надлишок реальності, яка породжена технічним божевіллям досконалого і понадточного відтворення образів, звуків та ін.) [294, 56].

Тож, «симулякр» Ж. Бодрійяра є узагальнюючим для постмодернізму кодом-знаком, раціональною моделлю псевдо- і гіперреальності з функціями збереження і трансляції інформації. Натомість, Ф. Джеймісон вбачає атрибутивну характеристику постмодернізму в орієнтації на специфічну *пародійність* – «*пастіш*» в умовах віртуальних перетворень реальності.

У чому ж значення методології постмодернізму для вирішення культурологічних завдань дисертації? Звичайно, одне із завдань даного дослідження полягає у визначенні «коду в культурі», або «культурного коду», передовсім, у світоглядно-ментальних особливостях духовного життя соціуму. У зв'язку з цим, директор Інституту культурних перетворень Школи права і дипломатії при Університеті Тафтса, професор Лоуренс Харрісон відзначає взаємовплив культурних цінностей та соціальної модернізації й економічного розвитку суспільства. Крім того, Л. Харрісон зауважує, що культура формується під впливом багатьох чинників – релігійних, історичних, географічних, але й самі ці чинники схильні до змін і деформації, а, відповідно, змінюється і культура. Зокрема, зміну культурного коду Харрісон пов'язує з такими показниками: індекс людського розвитку – освіта, охорона здоров'я, дані про прибутки на душу населення; освіченість; народжуваність; загальна свобода; демократія; ВВП на душу населення; коефіцієнт Джині; довіра; рівень корупції. За допомогою соціально-економічного значення цих факторів Л. Харрісон намагався продемонструвати важливість культури і необхідність культурних змін. Як стверджує американський професор, за кожним з представлених індикаторів ховається культурна основа [371].

Зокрема, професор Лоуренс Харрісон на підставі розробленої типології аргентинського політолога і журналіста Маріано Грондона провів власне дослідження, докладно вивчивши *вплив релігії*, яку сповідує більшість населення країни, на її модернізацію. Він проаналізував 117 країн, в яких більше 1 млрд. осіб сповідують одну зі світових чи національних релігій: протестантизм, католицизм, православ'я, буддизм, іслам, індуїзм і особливе релігійно-етичне вчення – конфуціанство. Також у дослідження було включено Ізраїль, як країна, в якій абсолютна більшість населення сповідує іудаїзм.

На думку Л. Харрісона, всередині кожної релігії, культури кожної країни існують етнокультурні й субкультурні особливості сповідування досліджуваної релігії, її конфесійні відгалуження, моменти перетину з іншими віруваннями, національні варіації. Наприклад, не всі постулати католицизму прийняті басками, які мають багатовікові традиції підприємництва, творчості тощо. Іслам також різниться, скажімо, в Індонезії та Саудівській Аравії, хоча в даному дослідженні не розділяються мусульмани-суніти, шіїти, курди. Релігійні особливості впливають не тільки на національні коди культури, а й на характер модернізації соціуму в цілому.

Отже, методології постмодернізму в дослідженнях коду і «подвійного кодування» притаманний плюралізм та множинність рішень. Художні принципи постмодернізму виявляють себе в полістилізмі та універсальності з відкритими формами, що в кінцевому результаті «всі мови і всі коди, всі філософські школи і художні напрями тепер стають знаками культурної надмови» [397], створюючи умови для «подвійного кодування».

1.3. Природа і функції коду культури та мистецтва в сучасній науковій літературі

Досліджуючи загально-семантичне і культурологічне наповнення поняття «код», неможливо не визначити основні дефініції «коду» взагалі, його присутність і розуміння в різних напрямках науки, філософії культури, мистецтва. Вже були розглянуті методологічні проблеми аналізу коду і «подвійного

кодування», але поза увагою залишилися теоретичні питання, спрямовані на виявлення самої природи і функцій коду в культурі і мистецтвах з точки зору різноманітних концепцій і парадигм у сучасній науковій літературі. Як було виявлено в підрозділах 1.1 та 1.2, до категорії «коду» зверталися філософи, культурологи, мистецтвознавці в межах концепцій семіотики, структуралізму, постструктуралізму, лінгвістики, теорії інформації та комунікації (Р. Барт, Ю. Лотман, К. Шенон, У. Еко, Р. Якобсон та ін).

Щоб забезпечити розуміння природи та специфіки культурного коду у межах семіотики, структуралізму і постструктуралізму, український філософ-культуролог **Олександр Кирилюк** [163] вивчає ідентичні елементи у різних типах культурно-світоглядної свідомості, або *світоглядні коди*. Для цього дослідження залучені базисні категорії культури, т. зв. «категорії граничних підставин» (далі – КГП) [163].

У зміненому вигляді в історичних типах світогляду ці категорії виступають як генетивна, вітальна, мортальна та імортальна універсалії культури. Природні засоби реалізації зазначеної формули перетворюються у своєрідні «коди» культурної свідомості – трансформовані в культурі та переосмислені у світоглядній свідомості базисні форми підтримки та подовження життя [163]. Відповідно до перерахованих вище функцій О. Кирилюк вважає, що вони можуть бути аліментарним, еротичним (у широкому сенсі, пов'язаним із усіма проявами репродуктивної функції, включно із духовними почуттями, формами поведінки, соціальними інститутами сім'ї та шлюбу), агресивним та інформаційним кодами, що включені до цієї свідомості у якості універсальних класифікаторів КГП [163].

На основі ідей Ф. де Соссюра про мову як «систему диференційованих знаків, відповідних диференційованим поняттям» [331, с. 49], О. Кирилюк робить власні припущення щодо мови, яка являє собою комбінацію КГП та відповідних кодів світоглядної свідомості. Проте як між самими КГП, так і між кодами можлива складна взаємодія. Накладення (контамінація) кодованих КГП-структур культурних текстів один на одного виражається у змішуванні

мотиву смерті та народження, життя та смерті, смерті та безсмертя. Єдність генетивної, мортальної та імортальної КГП може доповнюватися взаємним накладенням кодів, що збігається з думками Р. Барта про поєднання різних кодів в одному творі.

Орієнтуючись на семіотичні, постструктуралістські механізми існування синтезу культурних форм, які прийшли з історії культури і мистецтва, О. Кирилюк розробив категоріально-поняттєвий апарат. Його своєрідні «методологічні тенети» на прикладі матеріалів з культурно-історичного минулого, дозволив знайти прихований універсально-культурний зміст та встановити його глибинну тотожність між різними культурно-історичними шарами: 1) категорії граничних підстав (народження, життя, смерть та безсмертя), зв'язані у єдину світоглядну формулу «ствердження життя, подолання смерті, прагнення до безсмертя»; 2) світоглядні коди, тобто перетворені в системах культури соціалізовані базисні життєві функції підтримки життя (аліментарний, еротичний, агресивний та інформаційний) [163].

Поділивши рівні світовідношення, на яких здійснюється функціонування КГП та світоглядних кодів, О. Кирилюк розрізнив предметно-практичний, обрядово-ритуальний, духовно-практичний та теоретичний рівні. Вчений визнав наявність контамінації КГП і світоглядних кодів та акцентує увагу на наявності сильних і слабких форм КГП та їхніх кодів. Але останнє положення О. Кирилюка про «врахування форми перетворення базисної вітальної функції (культивація, трансформація, каналізування та табування)» [163] не зовсім збігається із визначенням «коду» як певної константи, тому ми її не враховуємо для нашого подальшого дослідження.

Для осмислення сучасної культури ситуації Постмодернізму головним в дослідженні О. Кирилюка є те, що сутність відмінностей між різними типами культур полягає не в тому, що робить людина даної культури, а в тому, як вона це робить. Тож, виявляючи в сучасних культурних текстах категорії граничних

підставин або світоглядні коди, відбувається презентація світоглядної кодифікації та їхньої контамінації на тому чи іншому рівні світовідношення у тій чи іншій силі їхнього прояву.

У межах сучасних наук для виокремлення основних характеристик «коду» часто використовується порівняльно-типологічний аналіз у рамках *теорії інформатики*, де код є системою законів, умовних позначень, символів для накопичення, резервування, трансформації, трансляції матеріалу як повідомлення [386, с. 225]. Як при трансляції, так і при переформатуванні інформації код є множиною положень для опанування й сприйняття розуміння інформації через слова, звуки, зображення, жести тощо. Різні відомості як форми або подання часто нотуються кодами, наприклад, при службі зв'язку чи тривалого зберігання.

Функції «коду» виявляються у трансляції, переформатуванні, консервації різноманітної інформації. Культурні коди координовані з архетипом, кенотипом, сигнатурою та з відповідною сукупністю умовних символів, знаків, домовних позначень для організації художнього образу. З точки зору теорій комунікації активне осмислення природи множинності *художніх текстів і кодів* відбувається в дослідженнях Ю. Лотмана, в яких він дещо розходиться з позиціями представника «формальної школи» Р. Якобсона. Адже у Якобсона лінгвоцентризм, спрощений схемою комунікації, принципово відрізняється від плюралізму культурних кодів.

Мовно-комунікативна діяльність, мова в дії, а не структура-знак, включення до тексту упорядкованої чи кодової структури стали основними проблемами для російського лінгвіста, семіотика, літературознавця *Романа Якобсона* (1896–1982), предметом культурологічного вивчення. Він сприяв встановленню продуктивного наукового діалогу між європейською і американською культурними традиціями, французьким, чеським і російським структуралізмом, між лінгвістикою і антропологією, між лінгвістикою і психоаналізом, теорією комунікацій та культурологією. З точки зору комунікативної концеп-

ції культурного коду він уважав, що усі види мистецтва, об'єднуючись, утворюють мережу художніх конвенцій, а оригінальність твору обмежується художнім кодом, який домінує в дану епоху і в даному суспільстві. Навіть непокоря художника встановленим правилам не в змозі вплинути на код твору, який новатор-митець прагне зруйнувати. Тобто, код є сукупністю положень в культурі та мистецтві.

Якобсон вважав, що існують знакові системи, механізм функціонування яких не тотожний повсякденній мові (кіно, музика), але сигніфікація (процес означування) – це явище, яке охоплює весь культурний універсум. Відтак задача семіотики в тому, щоб дослідити міждисциплінарні відношення і виявити постійні та універсальні механізми означування (в тому числі кодування). Тут відповідні методи аналізу, на думку Якобсона, – це метод бінарної опозиції, виявлення симетрії і асиметрії, виявлення формальних структур, кристалізація змісту творів.

Мета будь-якої комунікації в культурі полягає в адекватності спілкування та розумінні повідомлення. В основу комунікації покладений культурний (інформаційний) код та однаковий обсяг пам'яті (тезаурус) того, хто передає, і того, хто сприймає; один і той самий контекст сприйняття (соціальний, культурний, інтертекстуальний, ідеологічний). Процес декодування є досить складним тому, що учасники комунікації користуються різноманітним набором *кодів і субкодів*. Загальна модель комунікації – відправник, контекст («референт»), повідомлення, канал, контакт (фізичний канал, психологічний зв'язок між адресатом і адресантом), код, повідомлення і адресат (реципієнт).

Недарма з ім'ям Р. Якобсона в культурології пов'язані ідеї *теорії комунікації*, в якій він виділяє шість мовно-комунікаційних функцій: емотивну (експресивну), конотативну (апелятивну), фатичну, референтивну (комунікативну), метамовну, поетичну. Кожна мовно-комунікаційна функція має своє соціокультурне спрямування. Емотивна функція викликає емоційний відгук у реципієнта і представлена суто емоційним шаром мови (наприклад, вигуками). Емотивна мова виконує тут емоційну функцію і більш близька до поетичної

мови. Конотативна (апелятивна, або як засіб засвоєння) функція орієнтована на адресата. Різновидами комунікативних функцій, за Р. Якобсоном, також є: фатична – для підтримки комунікації; метамовна – для встановлення тотожності висловлювання; поетична – для зосередження та спрямованості уваги на концентрованому повідомленні (як приклад – прислів'я) [405, с. 189].

Всі функції комунікації як кодомовної структури зберігають інформацію, яка транслюється і передається як культурний код.

Якобсон розглядав моделі комунікації, де код був однією із цих моделей. Цікаво, що в культурологічній енциклопедії [200] в розділі «Код і комунікація» визначені види кодів (семантичний, стилістичний, логічний, соціокультурний, код авторитету і код відносин), які забезпечують різні етапи спілкування. Кожен код спрямований на орієнтацію в культурі, а план кодування, звернений до свідомості, може бути ідеєю.

Одним із видів комунікації зі своєю мовою, в якій закодована інформація, є й *музичне мистецтво*. Тому і розуміння семіотичного підходу дослідження в мистецтвознавстві, пов'язане з розкриттям співвідношення передачі повідомлення та його отримання, мови і дійсності, можна віднести і до музики. «В музиці допомога семіотики і поетики музики необхідна умова для розповіді про зв'язки музики і життя» [249, с. 32]. Ця проблема пройшла за довгу історію свого існування багато стадій, виявляючись ключовою в теоріях етосу і афекту, в музичній риторичі і герменевтиці і, врешті-решт, в музичній семантиці» [249, с. 33] та «немає нічого дивного в тому, що семіотиці відводиться роль еквівалента теорії музики «фундаментальне ядро музичної теорії є не що інше, як музична семіотика» [249, с. 39]. А для іншого дослідника, «будь-яка спроба розділити в художньому мовленні код і повідомлення була наперед приречена на невдачу, а оскільки музична семантика, до якої і зводилася вся семіотика, розумілася саме таким чином, то природно, що її дії і метод відчувалися і були сприйняті як неорганічні для мистецтва» [58, с. 23].

Інший відомий дослідник Олексій Кудряшов також займається семіотичними проблемами співвідношення мови та знаку з точки зору змісту, семантики, значення в музиці. На його думку, формування важливих засобів музичної виразності відбувалося у тісному зв'язку з вербально-знаковими прототипами. Він вважає, що ідентифікувати словесну і музичну мови можливо з точки зору кореляції музичної мови на основі вербальної (звичайної, літературної чи поетичної). Тому для О. Кудряшова є прийнятими такі аксіомні постулати, при яких дозволяється розглядати зміст, значення, семантику, ідею, окремі музично-виразні засоби як ірраціонально, так і раціонально. Музика, яка має в собі ірраціональні (ті, що не підлягають вербалізації) і раціональні якості (ті, що виражені не тільки в абстрактному числі, а й в конкретиці слова), стає мовою на основі раціональності свого походження. Подібно до іншої мови, музика функціонує як семіотична (знакова) побудова, елементи якої в цілому аналогічні елементам інших знакових систем та правилам їхнього існування [196, с. 13].

Широко звертаються до поняття «код» сучасні технічні науки та інформатика.

Код мови у *програмуванні* походить від двосимвольного або трисимвольного скорочення назв національної мови [46]. В *теорії інформації* (К. Шенон) «код» передає сукупність сигналів, які виконуються безпосередньо центральним процесором комп'ютера без транслятора [386, 233]. Кожен тип центрального процесора має власний машинний код, який складається повністю з двійкових чисел (бітів). Мікрокод (англ. Microcode), як програма на спеціалізованій, апаратно-залежній мові програмування, використовується в системах з мікропрограмним управлінням. Цікаво, що у програмуванні, як і в психології, процес кодування пов'язаний з особливостями пам'яті.

Крім того, коди корекції помилок і коди для зберігання (або передачі) даних (Хеммінга, Ріда-Соломона, Ріда-Мюллера, Волша-Адамара, Бозе-Чоудхурі-Nochquenghem, Turbo, Golay, Гоппе) мають *бінарну основу* (парність та

просторово-часовість кодів), що нагадує «*подвійність кодування*» в культурних кодах. За своїм призначенням коди, які використовуються в інформатиці та культурі, приймають участь у процесах кодування, шифрування, декодування, зберігання інформації, виправлення помилок тощо [372].

Найбільш широко відомий код передачі даних/символів використовується сьогодні в ASCII (American Standard Code for Information Interchange) – це міжнародний стандарт для кодування текстової інформації. Кожен символ (їх всього 256) займає 1 байт. Всі символи знаходяться у спеціальній таблиці, в якій кожен символ має свій внутрішній код. Цей код збігається з порядковим номером символу в таблиці. Перша половина цієї таблиці (символи з номерами з 0 по 127) стандартна. Вона містить цифри, латинські літери та інші необхідні для кодування символи. У другій половині таблиці (символи з номерами з 128 по 255) знаходяться літери національних алфавітів та додаткові символи. Ця частина таблиці є різною для окремих країн та розмаїтих кодових таблиць, встановлених в операційній системі [372].

Схожа таблиця кодів у *математиці* була основою для доведення теореми К. Геделя про зіставлення математичної нотації для натурального числа (за допомогою Гедель-нумерації) [409; 410].

Коди у зв'язку використовуються для стислості. Кабель-код замінює слова, що дають дозвіл на ту саму інформацію для відправки з меншою кількістю персонажів, більш швидко, і найголовніше, з меншими витратами. Для зручності і заощадження часу при виконанні будь-яких дій застосовують коди кольорів (світлофор, електричний опір тощо). Код у *маркетингу* пов'язаний із його використанням у фінансовій справі. Специфічні коди запроваджуються у *військових умовах* (звуки з корнетом). Для людей із *вадами зору* є кодова система (шрифт Брайля), існують кодові системи для сенсорних дефектів (мова жестів для глухих людей) тощо.

У *телеграфістів* є «кодові слова», записані у кодових книгах і вибираються з різних галузей (довжина, вимова) для комерційних переговорів, військових, дипломатичних потреб. Код у комунікативних процесах призначений

для скорочення текстів, зберігання і трансляції інформації з наступним її декодуванням.

Біологічні організми містять генетичний матеріал (код), який використовується для управління їхніми функціями та розвитком. Особливі блоки (ДНК-гени) виробляють білки через генетичний код, в якому серії триплетів (кодони) з чотирьох можливих нуклеотидів переводяться в одну з двадцяти можливих амінокислот, а їхні послідовності кодовані у відповідну послідовність амінокислот, утворюючи білок.

Аналіз проблем коду і «подвійного кодування» потребує їх адекватної оцінки і в *психології*. *Психологічні інформаційні коди* мають властивість як збереження, так і трансформації у певних межах. Так, в енциклопедії «Постмодернізм» відзначається, що «модерністські стилі перетворюються в постмодерністські коди» [294, с. 607]. Сучасна культура рясніє появою все нових кодів. Вони з'являються у багатьох професійних галузях, особливо це стосується програмування. Хоча в музиці і жанри, і форми, і засоби виразності мають свої кодові визначення. Ф. Джеймісон відмітив етнічну, статеву, расову, релігійну та класову приналежність кодів, що порівняв їх із політичним феноменом, демонструючи проблеми мікрополітики [294, с. 607].

Крім того, за визначенням у психологічній енциклопедії, стверджується, що в теорії подвійного кодування (англ. dual-code hypothesis) існує дві взаємодіючі системи пам'яті: образна і словесна. При запам'ятовуванні і обробці інформації працюють обидві системи; превалюванням у запам'ятовуванні володіє той матеріал, який представлений як в образній, так і словесній формі, у зв'язку з чим конкретні слова запам'ятовуються краще, ніж абстрактні [435].

Формуванням та розробкою цієї концепції в теорії та в практиці інформаційного кодування займався канадський психолог *Аллан Пайвіо* (1925-2016). Переробка візуального чи вербального матеріалу потребує, на думку вченого, діяльності різних систем. Ці конструкції формують оригінальні вербальні або візуальні коди. Одномоментне осягнення простору вирішується візуальним кодом. Абстрактна символіка, що розгортається в часі, опановується

вербальним кодом. Кожна підсистема організована ієрархічно і включає в себе чотири рівні: первісну сенсорну обробку; контактну інформацію із системою довготривалої пам'яті; асоціативний рівень, який активує схожі сліди пам'яті; референційний рівень, що передбачає взаємодію вербальної і візуальної систем, що виражається в «референції» [435; 436].

Відтак, *гіпотеза подвійного кодування* А. Пайвіо пояснює динаміку розумового процесу з переважною опорою на візуальні або вербальні елементи. Додаток цієї гіпотези до психолінгвістики дає наступна схема побудови мовних пропозицій: конкретні речення обробляються в рамках образної системи кодування, а абстрактні – в рамках вербальної. В експериментах було показано, що в конкретних реченнях швидше виявляються зміни сенсу, ніж порядку слів, у абстрактних – навпаки [435; 436].

У теоретичній частині своєї роботи А. Пайвіо посилається на різні дані про диференціацію вербальних і невербальних (у тому числі візуальних) процесів: психометричних шкал інтелекту, функціональної асиметрії півкуль головного мозку, даними картування головного мозку. Емпірично А. Пайвіо показав [66, с. 220], що односпрямованість дії візуального (перегляд) і вербального (закадровий коментар) кодів можуть збільшувати правильність відтворення матеріалу.

Застосування терміну «код» в *антропокультурній лінгвістиці* вивчає **Надія Андрейчук**. Вчена пропонує концепцію, за якою «мовнокультурні коди є частковим випадком культурних кодів, які забезпечують передумови комунікації, а їх оформлення відіграє визначальну роль у формуванні національно-культурного простору. Антропокультурна лінгвістика передбачає дослідження зв'язку мови (лексико-семантичний опис як продукт культурної історії), культури (система цінностей, що визначає спосіб життєдіяльності), історії (екстрасоматичний контекст) [8, с. 116].

У *літературознавстві* код також є системою знаків та символів, за допомогою яких текст створюється, передається, сприймається й зберігається.

Однією із умов його функціонування є те, що літературний код має бути зрозумілим усім учасникам художньо-комунікаційного процесу: автор – твір – читач. Як і в семіотиці, так і літературі, «код» дозволяє розкрити механізм народження змісту повідомлення, що засновано на законах психології, коли «код» і подальший процес кодування пов'язані із довгостроковою пам'яттю [141, с. 54].

У *лінгвістиці* одна із теорій про мовні коди («розгорнутий» і «обмежений»), яку **Б. Бернстайн** називає «гіпотезою дефіциту» теж стосується можливостей пам'яті. Перший, «розгорнутий», мовний код має більш складну організацію, в якій лексика і семантика досить різноманітні й диференційовані, а висловлювання більш абстрактні. Другий, «обмежений», відрізняється більшим ступенем передбачуваності і характеризується простотою синтаксичних конструкцій. Попри це, обидва коди знаходяться в щільному взаємодоповненні [141, с. 44].

Код у музиці пов'язаний з терміном «музична coda (outro)», яка є заключною частиною музичного твору та підсумком, у якому проходить інтерпретована музична тема. Але одним із найважливіших різновидів культурного коду в *музичному мистецтві* є інтонація. У ХХ ст., починаючи від **Бориса Асаф'єва**, інтонація розглядається як глибинний прояв історично мінливої й суспільно детермінованої музичної діяльності індивіда. Інтонація є носієм музичного змісту, що ріднить її з інтонацією у мовленні та вказує на спільність їх походження. Але водночас, якщо при мовленні основне смислове навантаження знаходить своє втілення у слові, а інтонування відіграє допоміжну роль, у музиці власне інтонації відводиться провідна роль. В цьому розумінні поняття інтонації охоплює широкий комплекс засобів музичної виразності – звуковисотних, ритмічних, тембрових та інших, що зумовлюють емоційне і смислове значення для сприймання [9].

Виходячи з цього, в аналізі музичних творів використовується поняття «генетичний код жанру». У поезії використовується схожа назва (cauda), яка означає додатковий вірш у сонеті. Інтонаційний словник епохи Б. Асаф'єва та

психологічний словник інтонаційного слуху Д. Кірнарської включають в себе різноманітні «лейбли» інтонованих емоцій і музичних переживань: радість, сум, страх, гнів. Кожна з цих інтонацій є кодом для аналізу музичного твору, тому що містить закодовану музичну інформацію [9, с. 224].

Виникнення і сутність *комунікативних архетипів як універсальних семіотичних кодів* вивчає російська дослідниця, музикознавець, психолог **Діна Кірнарська** на прикладі *музичного мистецтва*. Вона вважає, що передача інформації є фундаментальною рисою універсальних ознак сутності живої матерії. На її думку, інформаційний обмін виник на початку зародження життя і пройшов кілька етапів розвитку живої матерії.

Перший етап пов'язаний з «долюдськими» формами біологічної комунікації, тобто з просторово-часовими і органічними процесами, які є укоріненіми в живій природі: це тілесно-кінестетична, просторова, органічна комунікації. Вони характеризують інформаційний обмін в межах біосфери. Обмін тут здійснюється на безпосередньому рівні за допомогою органів чуття і не пов'язаний з семіотичними, тобто знаково-символічними, кодовими системами [166, с. 78].

Другий етап, на думку вченої, є соціальною комунікацією, яка пов'язана з передачею відносин, комунікативних намірів та іншої емоційної інформації між людьми. Соціальна комунікація сягає корінням «долюдського» біологічного спілкування і переходить в людському соціумі в нову якість, обумовлену знаковими носіями інформації, які передаються звуками і візуальними символами. Цей етап спирається на мову, літературу, живопис, музику та інші види мистецтва, на що вказували у своїх ученнях Ю. Лотман, Ф. Соссюр та ін.

Третій етап – це гносеологічна комунікація, яка пов'язана з передачею ідей і рефлексивних думок. Цей тип комунікації спирається на ноосферу, концептосферу, семіосферу та вищі інтелектуальні здібності людини, припускаючи існування особливих знаково-символічних систем і кодів (письмова мова, математичні символи, цифрові коди та інші штучні мови, створені зі спеціальною метою).

Відтак, фундаментальною ознакою соціуму та його культури є позначені і прийняті всіма членами суспільства коди (зокрема, соціальні ролі), а головне – способи їх утвердження і функціонування.

Одним з найважливіших способів генези та інкультурації кодів є формування *комунікативних архетипів* – універсальних звукових, зорово-просторових і моторно-пластичних знаків, що символізують певні соціальні відносини і ролі [166, с. 79]. Ці архетипи визначають типи, змісти і форми культури.

Перший архетип, архетип «заклику» («призову»), зазначений у найдавніших фольклорних зразках, позначає спілкування лідера і натовпу: від лідера виходить спонукаючий імпульс, наказ, надихаючий знак, тобто заклик, який володіє значним суспільним змістом [166, с. 79]. Він зародився у ході військових конфліктів, під час полювань і має відтак певну активність, агресивність і пафос. Його звуковий образ-код відрізняється гучністю, розложисто висхідною звуковою лінією, широтою діапазону. Візуально-просторовий код архетипу заклику (призову) тяжіє до широких, часто зигзагоподібних ліній, великим обсягом звукової маси. Моторно-пластичні асоціації цього коду-архетипу пов'язані із закличними жестами, активними рухами, стрибками і поштовхами. Архетип заклику відомий в мистецтві також і в полегшеному варіанті. Наприклад, він використовується в розважальних жанрах музики, має менш владний і серйозний характер та тяжіє до жарту, як, скажімо, канкан або застільна пісня [166, с. 79].

Другий архетип, архетип «прохання», також відомий з найдавніших форм культури, зокрема, фольклору і пов'язаний з благанням, молитвою про помилування або дарування благ. Цей архетип позначає певне соціальне відношення: нижчого до вищого, слабкого до сильного, підлеглого до можновладця. Він в усьому протилежний архетипу заклику, адже звуковий образ-код архетипу «прохання» тяжіє до помірної тихої звучності, плавних округлих звукових ліній. Його зорово-просторовий малюнок і моторно-пластичне наповнення нагадують фігуру поклону, реверанс, гнучкий спадаючий додола жест.

Між іншим, вся лірична сфера в музиці пов'язана з цим архетипом «прохання» і спирається на його ритміко-мелодичні та гармонічні *коди* [166, с. 80].

Третій комунікативний архетип – архетип «ігри» – побудований на спілкуванні рівних з рівними у святково-ігрових ситуаціях, де статусна перевага та ієрархічні соціальні ролі зняті й нівельовані. Такими є дитячі ігри, танці, хороводи та подібні їм ситуації, коли члени суспільства відчують єднання у спільній радості. У семіотиці коду тут переважають переривчасті, хвилеподібні лінії, що тяжіють до кругових рухів, рівномірності ритму, вивертливим жестам, ковзаючим моторно-пластичним асоціаціям. Цей код-архетип поширений у багатьох видах віртуозної музики, у жартівливих і карнавальних сценах тощо.

Четвертий комунікативний архетип – архетип «медитації» – пов'язаний із монологічним спілкуванням в стилі *solo*, коли душа говорить сама з собою, або в молитві – із божеством. У відповідних мелодіях панує тиха звучність, нескінченні стрічкоподібні лінії, варіантне розгортання рівних, безакцентних мелодійних ходів. Моторно-пластичні асоціації архетипу «медитації» тяжіють до хитання, крутіння, маятникоподібного руху. Цим кодом відзначено багато релігійних співів у духовній музиці. Крім того, йому відповідають колискові пісні в музиці світській. Тобто, характерним виявом коду-архетипу «медитації» є вся поглиблено-зосереджена сфера музичного вираження [166, с. 82].

Як і будь-які соціокультурні феномени, ці комунікативні архетипи покладені в основу психоемоційних кодів звукового музичного та мовного спілкування. В них зашифроване цілісне відношення між тим, хто говорить, і тим, хто слухає; між «відправником» і «одержувачем» звукового повідомлення. Головне, що тут зашифровані культурний тип і психологічний лад їхньої соціальної взаємодії.

Комунікативні коди – культурні архетипи сягають глибокої давнини, засновані на фундаментальних психологічних інформаційних кодах, які і доте-

пер слугують ключем для розшифрування основного змісту звукового висловлювання в різних видах і формах звукової комунікації, а тому і в різних жанрах та формах музичного мистецтва незалежно від її стильової приналежності.

Крім того, комунікативні коди-архетипи об'єднують звукове спілкування людей в єдиний акустико-семіотичний культурний універсум. В силу присутності в них незвукових еквівалентностей в моторно-просторових формах ці архетипи можуть слугувати також кодом-ключем і для незвукових, неартикульованих форм комунікації. Наприклад, у мистецтві хореографії та частково в образотворчому мистецтві є зашифровані жести, коли, скажімо, рухи руки художника передають певні комунікативні наміри залежно від творчої ситуації, емоційно-психологічного стану та настрою митця.

Отже, природа культурного коду знаходиться в надрах соціальної комунікації. Застосовуючи методи семіотики, Діна Кірнарська обґрунтовує комунікативні архетипи-коди як систему кодових відносин між учасниками процесу спілкування. Це можливо внаслідок того, що комунікативні архетипи засновані на *фундаментальних психологічних інформаційних кодах*. Саме ці коди-архетипи дотепер слугують ключовою розшифровкою змістів естетичних повідомлень у різних видах мистецтва, незалежно від стилю, культурного часу і простору.

Фундаментальні інформаційні коди, які слугують ключем до виявлення змісту художніх творів, незалежно від їх стилю і часопростору, забезпечують застосування семіотичного підходу і до аналізу сучасного *візуального мистецтва*. Українська дослідниця, естетик і мистецтвознавець **Ольга Петрова** в аналізі творів трансавангарду і постмодернізму використовує поняття «Кодо-Мовне мистецтво». На її думку, мистецтво як система розвивається за принципом динамічного контрасту між Мовою та Кодом [286, с. 39]. Мова є структурою з історичною пам'яттю, яка оберігає і підтримує традицію. Код у мистецтві створений художньою структурою, що виривається за межі традиції, прагнучи до інновації. Якраз ці два компоненти і утворюють так зване «Кодо-Мовне мистецтво». Відтак, сучасна культура і культура взагалі ґрунтується на

традиціях спадщини, але кожного разу традиція інтерпретується з новими якостями [286, с. 48].

Своєрідна єдність Мови і Коду характеризує сучасне мистецтво. Зокрема, за допомогою даного, кодомовного методу Ольга Петрова розкриває сутність і специфіку українського візуального мистецтва в добу Постмодерну. Так, «Мова» (вертикальний рівень художнього мислення) проходить крізь історико-культурні здобутки українського мистецтва, Код (горизонтальний рівень) відноситься до засобів і прийомів художньої творчості (технік).

Тому з точки зору кодомовної концепції для нашого дослідження важливим також є поняття і функції «фонем», які були обґрунтовані спочатку В. Матезіусом, М. Трубецьким, Р. Якобсоном, а пізніше Й. Вінтелером та В. Зіверсом. Фонема є певним знаком, який матеріалізується у мовленні у вигляді звуків та має *функції: 1) конститутивну* (фонемі є тим матеріалом, з допомогою якого творяться одиниці вищих рівнів); *2) ідентифікаційну* (із суцільного потоку мовлення людина розпізнає окремі звуки, а завдяки цьому й окремі слова); *3) дистинктивну* (фонемі розрізняють як зміст слова, так і його форму).

Як бачимо, погляди сучасних вчених на мову, культуру, знак, код є близькими структуралістському і постструктуралістському розумінню, які так чи так спираються на семіотику і теорію комунікації, на системно-структурний, лінгвістичний, кодомовний аналізи.

Розуміння культурного коду, який сполучає цінності духовної сфери в цілому, пов'язує між собою мистецтво, науку, філософію, релігію, мораль. Ця синкретична властивість притаманна і сучасній художній культурі з її проявами міжвидових взаємодій. Тому аналіз кодів мистецтва може бути заснований і на концепції культурологічної герменевтики, яку розробила українська дослідниця Олена Колесник у докторській дисертації [172]. Її робота присвячена міждисциплінарному підходу до інтерпретації мистецьких творів у контексті «культурологічної герменевтики», яка, за її тлумаченням, є загальною настановою на «взаємопрояснення різних аспектів художнього твору та його

культурного контексту» [172, с. 9]. Одним з основних принципів «культурологічної герменевтики», на її думку, є взаємозалежність розуміння тексту та його культурного контексту, зокрема парадигми певної культури, яка формується в результаті взаємодії синхронічних та діахронічних факторів. Найбільш адекватним шляхом її вивчення є аналіз культурних універсалій, таких як архетип, сигнатура, міфологема, міфос та ін. Практично всі вони є транскультурними, але їхні комбінації та форми художньої інтерпретації унікальні для кожної національної традиції [172].

Інтерпретуючи поняття «культурологічної герменевтики», О. Колесник особливого значення надає таким чинникам, як «осягнення багатьох смислових шарів (їхня кількість може варіюватися, залежно від типу тексту, від інтеграції цих шарів навколо єдиного «центру» прийняття до уваги найширшого контексту, передусім – на рівні культурних універсалій» [172, с. 54]. Вона зауважує, що в наш час практично в усіх суспільствах традиція виявляється сильно розхитаною і викликає тенденції до її реставрації або інставрації, шляхом переінтерпретації давніх тем і сюжетів. В цьому процесі важливим засобом постає діалог культур і цивілізацій, що потребує осягнення синхроністичної та діахроністичної парадигм. Тож, інтертекстуальні та інтеркультурні виміри при аналізі властивостей твору забезпечують подвійність (і більше) інтерпретацій.

Такий діалог традицій набуває форму взаємного збагачення (відторгнення) і враховуються при художній інтерпретації тексту, яка пов'язана із художньою комунікацією. Ці міркування О. Колесник підтверджують думки і Ю. Лотмана, і Н. Кириллової про наявність «культурного коду», який забезпечує комунікативний процес в різних видах мистецтва. О. Колесник виділяє при цьому метод культурологічної герменевтики для правильного розуміння смислу тексту та одночасного сприйняття більшої кількості смислових планів, тобто «багат шарового» підходу заради досягнення єдиного смислового та художнього цілого навколо «пафосу» мистецького артефакту [172, с. 55].

Отже, на основі вивчення сучасної наукової культурологічної та в т. ч. мистецтвознавчої літератури, можемо визначити основні методологічні підходи й теоретичні основи аналізу природи і функцій коду культури та мистецтва. Код взагалі пов'язаний як з науковою сферою (філософія, математика, інформатика, семіотика, лінгвістика, культурологія, літературознавство, мистецтвознавство тощо), так і ненауковою сферою (міфологія, релігія, мода, художня творчість, повсякденне життя, соціокультурна діяльність людей).

Основні види культурних кодів: логічний, семантичний, стилістичний, соціокультурних відносин, взаєморозуміння та ін. Будь-який код є частиною комунікативного процесу, тож має бути пізнаваним і зрозумілим усіма учасниками спілкування. Його функції в комунікації – інтерсуб'єктивність, інтерактивність, перцептивність (сприйняття і пізнання).

Відтак, проблема коду культури і мистецтв належить до міждисциплінарної сфери гуманітарної й природничої галузей знання. Загалом код – це формула, штамп, образ, знак, символ, які мають незмінні якості, але можуть трансформуватися залежно від культурно-історичного середовища. Зокрема, семіотична природа коду має довготривалу історію і пов'язана з процесом кодування інформації в різних формах духовної культури, в т. ч. мистецтва. Тому другий і третій розділи даного дослідження присвячені деталізації цієї проблематики.

Висновки до Розділу 1

У контексті з'ясування теоретичних основ, методологічних та філософсько-естетичних проблем аналізу культурних кодів і «подвійного кодування» в мистецтві нами встановлений понятійний апарат дисертаційної роботи. Виявлений його зв'язок з іншими філософськими, естетичними, культурологічними і мистецтвознавчими проблемами та суміжними поняттями, які розкривають сутність зазначених дефініцій коду в культурі та мистецтві.

На основі вивчення теоретичних джерел із семіотики, структуралізму, постструктуралізму, філософії постмодернізму і культурологічної герменевтики можемо зробити висновок, що *культурний код передає* інформацію, історично накопичену в культурі і закріплену в знаках і символах. Основним критерієм культурного коду є його незмінність, яка і забезпечує його розпізнавання, «розкодування».

У контексті семіотики як методологічної основи вивчення сутності культури, визначено співвідношення знаку і коду (Ч. Пірс), коду і мови (Ф. де Соссюр), оскільки знаки-копії (іконічні), знаки-індекси, знаки символи та мова використовуються для збереження, переробки і передачі інформації, отже, вони і є кодами культури. Біполярність трактування коду можна виокремити з досліджень М. Фуко (слово та предмет); Ч. Пірса, Ф. де Соссюра (означене – означуване); Ф. де Соссюра (мова – мовлення); Ю. Крістевої (текст – реальність). Спираючись на основні критерії розуміння поняття «структура» структуралістами і постструктуралістами, нами визначений зміст «коду» і відповідні подвійні моделі: код-універсалія, код-знак, код-мова, код-символ, код-епістема, код – жанр, код – сюжет, код – план.

Крім того, культурний код можна характеризувати за класифікацією Ф. де Соссюра: історичний, порівняльний (діахронічний) та дескриптивний (синхронічний), з описом внутрішньої структури мови (музичної, художньої, пластичної). Зокрема, культурний код репрезентує конкретні форми мислення, знання, мистецтва і наук через епістеми, «дискурс», «дискурсивну практику», «дискурсивні події», «архів» (М. Фуко); «семіотичну структуру» (Р. Якобсон та У. Еко); «лейбл, лабіринт» (У. Еко); «фонологію – мову» (Празький лінгвістичний гурток, Чеська семіотична школа, Я. Мукаржовський); «міф» (К. Леві-Строс); «інтонація» (Б. Асаф'єв), «комунікативні архетипи, музичні лейбли» (Д. Кірнарська).

Коди культури розглядаються за властивостями подоби та об'єкта на рівні оптичному (видимому), онтологічному (передбачуваному), конвенціональному (умовно прийнятому, змодельованому).

Для більш повної характеристики кодів культури додаємо визначення *соціокультурних кодів*, які утворюють певну ієрархічну шкалу збереження, переробки і трансляції інформації як ключового параметра соціального функціонування культури (інформатика, комп'ютерні програми, соціальна організація). Природа культурного коду на прикладі музичного мистецтва визначається через комунікативні архетипи: заклику, прохання, медитації, гри (Д. Кірнарська). Ці архетипи можна застосовувати і для аналізу інших видів мистецтва (хореографія, образотворче мистецтво).

У психології на основі методів структурної лінгвістики та структуралізму визначені наступні види «коду в культурі»: візуальний, вербальний, аудіальний, медійний. Вони локалізуються як структурні одиниці мозку і мислення та слугують для накопичення, передачі і зберігання інформації. Особливого значення набувають концепції структурного психоаналізу для висновку про функціонування природної мови-коду в формі фігур метафори і метонімії.

Виявлені також різні значення поняття «код» у семіотиці, технічних науках і соціальній практиці. На основі аналізу використання цього поняття в різних науках можемо виділити однакові позиції для інформатики і літературознавства: передача і зберігання інформації. Водночас є відмінні позиції: сприймання або забезпечення комунікації (літературознавство) та обробка інформації (інформатика). Хоча для процесу сприймання будь-яка інформація як раз і проходить обробку в розумовій діяльності людини, а обробка інформації в інформатиці проходить обробку за допомогою комп'ютера. Тож, можемо констатувати, що всі три позиції (передача, збереження і обробка інформації) притаманні як технічним, так і гуманітарним наукам.

На основі вивчення праць з культурології та мистецтвознавства про природу і функції коду, важливі для культури та мистецтва, виокремлені його основні види: логічний, семантичний, стилістичний, соціокультурний, код відносин та взаєморозуміння.

Усім видам коду притаманні принципи економічності, пізнаванності. Принцип економічності спрямований на створення змісту коду, його інформативну наповненість. Принцип пізнаванності є обов'язковим, тому що закодована інформація повідомлення має бути розшифрованою, «декодованою». За своєю лінгвістично-комунікативною природою коди можуть бути вербальними, невербальними (мова, тіло, візуальний контакт, мова жестів), письмовими. У Р. Якобсона код є моделлю комунікації. У культурологічній герменевтиці код мистецтва розглядається в культурно-історичному контексті з визначенням множинності художніх інтерпретацій, але при збереженні характерних якостей, певної «константності» для розпізнавання, із врахуванням принципу інтертекстуальності та символіко-архетипічності.

Отже, культурний код є історично усталеною структурою, що визначає процес семіотико-семантичного виявлення змістів і форм творів мистецтва.

«Подвійне кодування» розглянуто у науковій літературі постмодернізму. На думку дослідників (Р. Барт, Д. Фоккема, У. Еко та ін.), проблема «подвійного кодування» в мистецтві збігається зі структурою постмодерністських текстів. Одним із основних проявів «подвійного кодування» є створення мистецького тексту, художнього образу з використанням тематичного матеріалу і техніки як авангарду, так і популярної культури. Автори (письменники, композитори, хореографи, художники) звертаються до класичних і сучасних текстів (літературних, музичних, образотворчих тощо), які переосмислюються /інтерпретуються ними залежно від історії, географії, соціуму і т. п. За словами Ч. Дженкса, відбувається «апеляція як до мас, так і до професіоналів». У феномені переосмислення (перегривання, переінакшення) полягає основоположний механізм «подвійного кодування» в мистецтві, бо останнє є основним постмодерністським прийомом творення тексту з іронічним переосмисленням, «пастіш», «лабіринтом», «мовною грою» тощо.

Проте, у сфері мистецтва і мистецтвознавства деякі авангардні гасла про критерії мистецьких творів (М. Дюшан, Е. Ворхол) ускладнюють дослідницьку ситуацію з вивчення сучасних постмодерністських текстів і надають «подвійному кодуванню» в мистецтві все нових значень.

Тільки у Чарльза Дженкса існує множинність визначень «подвійного кодування»: «апеляція як до мас, так і до професіоналів», «гра із семантикою і метафоричністю», «радикальний еkleктизм», «пародійне співставлення текстуальних світів», «різні засоби семіотичного кодування», «парадоксальний дуалізм». З його визначеннями перегукуються і характеристики Ж. Ліотара: «мовна гра», «абсурдизм», «плюралізм форм і змістів».

Крім того, підвалинами «подвійного кодування» в постмодерністських текстах є «рекламна привабливість і пародійно-іронічне осмислення класичних/модерністських зразків» (Є. Лозиньки) з «багатоваріантністю прочитання тексту» та його «багатоадресністю» (текстологія У. Еко). Своєрідність постмодерністських текстів, які створюють «зв'язок між світом кодів» і «світом передзнань» та «комунікативну конференцію» (У. Еко), теж викликана особливістю «подвійного кодування» в мистецтві. Відомо, що існує не тільки пастиш (Ф. Джеймісон), а також, за У. Еко, ототожнення семіотичного коду (S-коду) з ідеологією: опис засобами символів («лабіринтів»); створення кодів, в тому числі подвійного кодування; чергування (черговість) окремих фраз і блоків подій; «переказ у квадраті», іронічний колаж, «переказ сновидінь», перекодування минулого у символах («лабіринт») – усі визначення автора «Імені Рози» стосуються подвійного коду з його різноманітними прийомами постмодерністського дискурсу.

На основі структуралістського, постструктуралістського і постмодерністського підходів нами зроблена спроба створити універсальну картину «подвійного кодування» в мистецтві. Серед основних чинників його функціонування виступають художньо-естетичні засоби текстотворення із використанням кодів: «поєднання різних кодів» або «єдність різних кодів в одному худо-

жньому творі» (Р. Барт); «схрещення мов і кодів філософії та літератури в гіпертексті» (Ж. Дерріда), а також інтерпретаційні можливості культурологічної герменевтики: «подвійні стандарти коду» (Ю. Лотман); «субкод» – знакові системи з кількома кодами (Р. Якобсон).

Постмодерністським різновидом «подвійного кодування» є *інтертекстуальний діалог* різних видів мистецтва в сучасному медіа-арті. За концепцією А. Пайвіо, динаміка розвитку цього процесу відбувається з опорою на візуальні або вербальні елементи, або дві взаємодіючі системи пам'яті – образну і словесну, які мають семіотичну спрямованість на створення, збереження, передачу і визначення знаків-символів-кодів. Останні беруть участь у всіх видах практичної і теоретичної, матеріальної і духовної діяльності людей, у тому числі у мистецтві.

«Подвійне кодування» в мистецтві є відкриттям додаткових значень усталеного культурного коду, в мистецтві постмодернізму – через його деконструкцію, синтез тощо.

Таким чином, аналіз культурного коду і «подвійного кодування» в мистецтві органічно входить у дискурс сучасного мистецтвознавства і на основі методології структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму і культурологічної герменевтики виявляють сутність та історичний шлях розвитку феноменів коду і процесу кодування, в тому числі – «подвійного».

РОЗДІЛ 2

КУЛЬТУРНИЙ КОД І СЕМІОТИЧНІ ТРАДИЦІЇ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В ІСТОРІЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Генезис кодування і культурні коди в архаїчній художній культурі

Кодування як процес утворення кодомовного позначення об'єктів у текстах і народження цілісної знаково-сислової структури в цьому процесі, а також вироблення класифікації кодів-об'єктів за певними стандартами має свою історію у просторі культури. Процедури кодування торкнулися багатьох семіотичних сфер повсякденного життя, виробництва і побуту, релігії, спілкування і мови, науки і мистецтва, через що вивчення генезису кодування в системі культури, в т. ч. художньої, потребує свого осмислення шляхом аналізу і систематизації розрізнених даних з проблематики історії та сутності кодування.

Інтерес до наукового обґрунтування процесу кодування в мистецтві, його генезису і семіотичних традицій пояснюється, зокрема, постмодерністською ситуацією в сучасній художній культурі, для якої характерним є звернення до мистецьких здобутків і кодів попередніх епох і стилів. Включення до художніх текстів кодових символів, знаків, образних позначень минулого створює умови для отримання, зберігання, трансляції інформації. Але пізніше, вже для зворотного процесу, а саме для розшифрування мистецького тексту, потрібне знання семантики символів, знаків, кодів, які були притаманні певному періоду історії культури. Вітчизняне мистецтвознавство дотепер не торкалося проблем кодування та його генезису як процесу, що впливає на створення культурно-мистецького простору, образного тексту художнього твору. Відсутність наукових досліджень із зазначеної тематики вимагає розгляду даної теми в ракурсі різних видів мистецтва, особливо в аспекті їх походження, формування, генезису художнього кодування.

Генезис, або генеза (гр. γένεσις від гр. γέννω – породжую, створюю; лат. – genesis) визначається як процес утворення, походження, виникнення. В мистецтві генезис кодування можна визначити як семіотичний процес історичного творення мистецького простору, який для свого розуміння вимагає міждисциплінарного підходу, на основі якого систематизуються філософські, естетичні, культурологічні, психологічні, соціологічні погляди відносно даної проблематики. Існуючі дослідження з генеалогії більше відносяться до праць із загальних технічних, природознавчих, зокрема біологічних проблем. Тематику генезису кодування в історії художньої культури і сучасному мистецькому просторі можна знайти в окремих філософських, культурологічних, мистецтвознавчих словниках і довідниках на рівні загальних дефініцій. Окремим блоком існують спеціальні роботи з проблем, дотичних до кодування, з психології, навіть теорій і гіпотез «подвійного кодування» (Г. Х. Бауер, Л. Брукс; М. Вебер; П. Воллен і Ш. Лаурі; А. Пайвіо; Л. Петерсон, М. Познер; Дж. Санта; М. Фарах; Р. Шепард; Дж. У. Аткинсон та ін.).

Походження кодування в культурі за своїм змістом нагадує метод шифрування у криптографії, який має історію в чотири тисячі років. Головною метою шифрування інформації, як і взагалі будь-яке інформаційне кодування, було забезпечення конфіденціальності повідомлення. У свою чергу, перетворення інформації з форми, доступної кожному реципієнту (слухачу/читачу/глядачу), на закодовано-зашифрований текст викликала необхідність збереження таємниці повідомлення, – «ключа» коду. Шифрування інформації, яке використовувалося у військовій, дипломатичній, діловій, шпигунській справах, тобто там, де звичайна мова (усна або письмова) була неможливою, а також процес мистецького кодування нотувався: у музиці – нотними текстами, в образотворчому мистецтві – формами художніх композицій, образними символами, барвами, тобто у мистецтві кодування є процесом творення, передачі і розпізнавання інформації в особливій, образній формі.

У Стародавньому Римі виникнення та використання різних шифрів, призначених для збереження інформації та її передачі, пов'язані із відомим «шифром Цезаря», коли переставляли літери або їхні групи. Цікаво, що в сучасному мистецтві такі перестановки всередині кодів-образів, їхня переінтерпретація і різні нові групи стають основою для побудови постмодерністського твору. Так само і в арабському періоді історії криптографії, коли шифруванням інформації займався вчений аль-Кінді, метод якого теж був схожий на класичний перестановочний шифр, що нагадує перестановки і трансформації кодів у сучасному мистецтві. Поліалфавітний шифр, який виник у період італійського Відродження, пов'язують з ім'ям Леона-Баттіста Альберті. Його винахід полягав у використанні різних шифрів і алфавітів для різних частин повідомлення. Хіба це не нагадує нам сучасні методи і практики в різних видах технічного виробництва, в системі програмування чи мистецьких творах? У Новий час «шифр Віженера» зосереджував інформацію навколо ключових слів. А сучасна пісенна творчість – повний набір повторювань ключових слів з абсурдистським змістом на виході. Навіть дешифрувати ці тексти – хоч музичні, хоч наративні, – не в змозі комп'ютерні та електронні пристрої, які увійшли до практики шифрування, починаючи з другої половини ХХ ст.

Генезисом кодування є і послідовна сукупність процесів, внаслідок яких утворюються окремі коди і художні прийоми в різних видах мистецтва. Дослідження генезису кодування має на меті зрозуміти процеси, які керують збереженням та трансляцією інформації у творах мистецтва.

Аналіз етапів розвитку кодування інформації виводить на вивчення процесу переробки символів у зручну форму для застосування інформації, а саме, її передачі, консервації тощо. У теоремі *К. Шеннона* розглядається проблема трансляції дискретної інформації з каналу із навмисними завадами, яка (теорема) стверджує, що ймовірність помилкового декодування прийнятих сигналів може бути забезпечена шляхом вибору відповідного способу кодування сигналів [386, с. 223]. Під завадостійкими кодами розуміють коди, що дозволяють виявляти або знаходити і виправляти помилки, які виникають у результаті

впливу інформаційних завад. Завадостійкість кодування забезпечується введенням зайвих символів у кодові комбінації для передачі інформації [46]. Залежно від способу утворення контрольних символів такі коди класифікуються як коди з прямим подвоєнням; коди з інверсійним подвоєнням; кореляційні коди.

Крім того, може відбуватися синтезування кількох елементів-символів у комбінації, складені з певного числа [386]. Найбільш відомими є алгоритм *К. Шеннона і Р. Фано, Д. Хаффмана, декодер коду математика Річарда Хемінга* [372, 200]. Кодування Д. Хаффмана використовується для стискування великих файлів даних у більш компактні форми з метою зберігання або передачі інформації за допомогою префіксних кодів – «кодів Хаффмана».

Існують спеціальні розробки з проблем кодування в сучасній інформації та програмуванні, автори яких висвітлюють процеси кодування у програмуванні, пов'язані з операціями заміни коду текстовими даними. В мистецтві це нагадує використання синтезу різних видів (музика, образотворче мистецтво, танець тощо), які звертаються до різних систем іконічної пам'яті. До того ж, мобільні телефони мають безліч функцій саме завдяки заміні текстової інформації на умовні позначення. Комп'ютерні програми являють собою переклад інформації, яка передана послідовністю умовних символів, сигналів, кодів (Й. Білінський, К. Огороднік, М. Юкиш [46]). Інакше кажучи, процеси кодування стають все більш важливими у сучасній культурі, особливо інформаційній.

Відтак, феномен кодування розглядається, перш за все, в теорії інформації, інформатиці, теорії та практиці програмування, але нагадує знакову систему, яка осмислена у ХХ ст. в теорії та історії культури, в семіотиці. Цілий ряд вчених звертається до проблеми коду і процесу кодування в культурі та мистецтві (Р. Барт, А. Греймас, К. Леві-Стросс, С. Холл, У. Еко, О. Якобсон та ін.).

Вивчаючи проблему становлення коду в мистецтві й кодування в художній творчості, неможливо оминати і психологічні чинники, які є обов'язково

присутніми на всіх стадіях процесу кодування. З точки зору психології мистецтва кодування у художньому пізнанні відбувається на основі естетично-перцептивного процесу, що характеризується комплексом психологічних дій. За допомогою сприйняття інформація формується в простий сенсорний образ, з набором конкретних предметів і перцептивною структурою. Далі інформація інтерпретується залежно від об'єктів або подій [351].

Процес «подвійного кодування» споріднений із впливом на візуальну, аудіальну, вербальну системи розумової діяльності людини. Зміни та динаміка розвитку впливу змінюються залежно від системи, на яку він діє. Процес «подвійного кодування» з переважною опорою тільки на візуальні елементи або тільки на вербальні чи аудіальні, звичайно, є більш обмеженим, на відміну від комплексних впливів на всі системи одночасно. Тому і синтетичні жанри художньої творчості, як опера, балет, кіномистецтво, перфоманси, переважають в активних впливах на реципієнта. Крім того, вони є більш улюбленими внаслідок більшої доступності у сприйнятті.

Ці тези збігаються із гіпотезами А. Пайвіо, який дає аналіз побудови мовних пропозицій: конкретні пропозиції обробляються в рамках образно-подібної (аналогічної) системи кодування, а абстрактні – в рамках вербальної (про що більш детально у підрозділі 1.3).

Відтак і візуальні мистецтва сприймаються швидше. Картину ми бачимо цілісно, всю разом: сюжет, форми, кольори. Тут образно-візуальне мислення допомагає розкрити зміст символічно-наочних засобів, умовних знаків, кодів. Серед цих засобів можна виокремити асоціативні опорні сигнали, досліджені В. Шаталовим, в яких за одним словом, знаком, цифрою в уяві людини асоціативно розгортаються цілісні картини образів.

Музичне мистецтво, як часове і символічно-абстрактне, спирається на динаміку часу в процесі естетичного сприйняття, як від прослуховування, так і від осягання змісту, що потребує додаткових інтелектуальних зусиль, починаючи від осмислення назви твору, ідентифікації композитора, епохи, жанру.

Для нашого дослідження про систему кодування в духовній культурі, зокрема мистецтві, важливими є характеристики локальних метафор, які належать конкретному регіону і ціннісній сфері людської діяльності (наукова, релігійна, художня тощо). Метафори у процесі кодування в цілому так само виступають як механізми, що забезпечують функції зберігання, трансляції, передачі культурної інформації, процес комунікації і взаємозв'язку у сфері духовності.

Вивчаючи проблему створення коду в культурі і кодування в мистецтві, неможливо оминати *психологічні чинники*, які обов'язково присутні в процесі кодування.

У різних видах мистецтва задіяні різні органи почуттів. Для кожного виду характерний свій набір художньо-образних засобів виразності і домінування простору або часу, що впливає на органи чуття зі своєю конкретною хронотопною системою. Тож, література і музика як часові (динамічні) види мистецтва є абстрактними, і їхні образи (хронотопи) обробляються в межах вербальної системи. Аналіз побудов у образотворчому мистецтві, архітектурі, скульптурі, живописі (просторові, статичні види) відбувається за допомоги образної системи кодування [435].

Спираючись на дані положення, концепцію генезису кодування можна доповнити прикладами з *історії духовної культури*, адже створення її кодів (художні структури, міфи, поетичні метафори, фольклорні образи тощо) в цілому збігається з історичним розвитком культури і мистецтва. Так, писемні пам'ятки Стародавньої Індії стали кодами того часу, а тексти Вед при перенесенні до нових сучасних реалій стають для досвідченого читача/глядача джерелом кодування в історії наукового та естетичного пізнання. Наша підсвідомість завдяки кодам вибудовує струнку систему асоціацій щодо героїв Іліади, Одиссеї, їхнього життя, пригод (навіть якщо вони художньо відбуваються у нових умовах), оскільки пам'ятаємо той шлейф, яким оточені ці герої та події в минулому. Тож, генезис кодування розглядається в контексті історії культури

з демонстрацією і репрезентацією її хронотопів – історичного часу і географічного простору [12].

Досліджуючи культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві, неможливо оминати проблему їх *генезису у різних видах мистецтва*, починаючи з походження та формування в синкретичній системі міфологічного символізму. Цілісне сприйняття людиною магії та ритуалу, в яких існувала низка кодів у процесі містичних ритуалів, власне і нагадує процес кодування. Тому генезис кодів і процес кодування треба розглядати, починаючи із первісного мистецтва.

Код у його генезисі можна визначити як концентрований зміст, що транслюється в процесі історичного розвитку. Наприклад, наскельні зображення (мурали), малюнки на стінах і скелях печер є самі по собі кодовими в історії культури як інформація про артефакти первісного мистецтва (від Альтаміри до Кам'яної могили). Їхні складові у вигляді знаків, символів також є кодами, але вже самого первісного мистецтва (зокрема, піктограми, петрогліфи тощо).

Серед українських дослідників символами з передачею інформації (на нашу думку, вони і є кодами первісного мистецтва) та проблемою їхніх метаморфоз опікується філософ-культуролог С. Стоян. Розглядаючи первісне образотворче мистецтво (на прикладі співвідношення міфу – символу – ритуалу) як частину синкретично-цілісної структури [339, с. 24–45], авторка диференціювала символічні образотворчі елементи у наявних артефактах первісного мистецтва. Серед них – елементи для здійснення обрахунків, які були зародковим еквівалентом чисел [339, с. 46]. Крім того, – різноманітні фігурки птахів, які використовувалися як музичні інструменти; браслети, які склалися з різних пластин та поєднували у собі елементи лічильної бирки, календаря, ошатної прикраси.

У *символах первісного мистецтва* виявляються космогонічні уявлення людини про будову всесвіту, зокрема горизонтальну та вертикальну (низ, верх, середина), де існує протиставлення верху і низу (бінарна опозиція – К. Леві-Строс), небесне і підземне, зле і добре. Тобто, закріплена інформація існує в

культурних кодах у вигляді символів, які сучасними вченими трактуються як уяви про минуле. Семіотично та семантично ці знаки і символи наповнені кодомовним змістом.

Отже, вивчення генезису коду і кодування слід починати з первісної культури, дослідженню якої присвячені чисельні роботи істориків, етнографів, культурологів (Е. Тайлор, Ф. Боас, Е. Дюркгейм, Е. Ленг, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Строс, М. Еліаде, Б. Малиновський, Дж. Фрейзер, С. Х. Хук). В їхніх роботах акцентується увага на проблемах існування первісних міфів, магії, ритуалу; культурно-історичних і художніх особливостей творів первісного мистецтва.

Звертаючись до кодомовних рис первісної культури, можна спостерігати спільні ознаки між первісним синкретизмом і знаково-символічними функціями кодів. Наприклад, музика, спів, танець, не дивлячись на те, що вони не відокремлювалися один від одного, все ж мали свої характерні особливості, підкорені тодішньому життєвому порядку. Танець, музика, спів були представлені рухами, інтонаціями, ритмами, які передавали трудові рухи людей у праці, що можна розглядати з точки зору семіотики. Характеризуючи риси первісної культури, стикаємося також із ритуальністю, яка впорядковувала і стабілізувала життєдіяльність соціуму і була представлена релігійно-міфологічними кодами. Ці коди існували в різних формах первісної культурної свідомості: анімізм, тотемізм, табу, фетишизм, магія, які мали продовження в майбутніх релігіях, у праві, моралі, науці і, звичайно, у мистецтві.

Усі матеріальні та нематеріальні речі, з якими стикалася первісна людина у своєму повсякденному житті (рослини, явища природи, тварини), мали якості культурного коду, про які в знаках і символах переказувалися родові оповідання – міфи. Не дивлячись на те, що сюжети міфів різноманітні, все ж усі міфи мають коди, які пізніше були закріплені в літературних і мистецьких пам'ятках. Пізніше код виступав як узагальнення різних якостей тих чи інших явищ. Наприклад, в античності Деметра є узагальненням землеробства, Посей-

дон – узагальненням морських явищ. Водночас усі узагальнення в міфі передають певні почуття, а зміст збігається із реальністю. Так, зміна пір року фіксується у зникненні й появі Персефони – дочки Деметри (покровительки землеробства), яка викрадається підземним богом.

Міфологічні коди виконували і культуротворчі функції. Так, культурні герої (Прометей, Діоніс, Афіна) або ці міфологічні персонажі-коди вперше створили для людей різні предмети культури, які також вважаються кодовими. Деякі прислів'я і приказки так само з'явилися у первісному мистецтві в межах певного звичаю, обряду, легенди, старовинного вірування чи магії. Хоча записані вони були тільки у період Середньовіччя, все ж виникли значно раніше, часто стаючи ключовими при розкодуванні змісту творів мистецтва, навіть сучасного. Згадати хоча б балети ХХ–ХХІ ст. із сюжетами виникнення людини, її становлення, змін пір року, магичними ритуалами тощо (наприклад Д. Мійо «Створення світу», І. Стравінський «Весна священна», О. Градський «Людина», А. Бондаренко «Маугліана» та ін.).

Звичайно, кожен вид мистецтва користується своїми шляхами донесення інформації до реципієнта. Так, танець сприймався реципієнтами візуально, з інформацією і від простору, і від часу. З точки зору семіотики танцювальні рухи є знаками, які супроводжують людину в повсякденності, трудовій діяльності й побуті. Ці знаки транслюють інформацію: емоційний заряд, повідомлення про певні події. Спів, звичайно, впливає на слухові органи аудіально.

Музика, у тому числі і в синкретичному мистецтві, все ж таки змістовно завжди має своє семантичне розкодування. Якщо порівняти знак зі словом, яке має конкретне значення, чи навіть рухом, який передає інформацію і його теж можна побачити, то музичний знак у первісному мистецтві можна сприймати тільки у певному соціокультурному контексті. Наприклад, барабанний дріб у шамана має завдання ввести в транс, військовий дріб – попередити про небезпеку та зібрати людей, а на рівні семантики – привернути увагу.

Будь-яке семантичне навантаження культурних кодів через знаки і символи може мати на меті передати інформацію загально, незалежно від того, що

ми бачимо чи чуємо. Приміром, магічне дійство або дії шамана у первісних сакральних ритуалах. Але ми можемо точно не знати, над чим «працюють» виконавці ритуального дійства, тобто зміст цього дійства може не співпадати зі значенням знаків, які його складають.

Різні види первісного мистецтва, як правило, синкретичного, намагаються за допомогою знаків (рухів, звуків) викликати у реципієнтів різні почуття. Навіть, по-перше, звернені до слуху, вони пробуджують такі відчуття, при яких дійсність сприймається синестетично, не тільки слухом, а й зором, і тактильно. Тому ці знаково-символічні елементи первісного мистецтва, як певні коди з функціями зберігання, трансляції, передачі інформації беруть участь у генезисі художнього кодування.

Прикладом генези кодування в *первісному мистецтві* можна вважати мисливські магічні ритуали, коли людина малювала обриси звіра перед полюванням, аби здобути перевагу над ним у майбутньому двобої. Зображення тварини мало бути максимально точним для вірогідного переможного результату. Крім того, у ритуально-обрядових акціях використовувалися також примітивні скульптурні образи тварин. С. Стоян згадує про унікальну знахідку глиняного тулубу ведмедя часів палеоліту з віддаленої печери Монтеспан [339, с. 35].

Найдавнішим кодом первісного мистецтва на теренах України вважається Кам'яна Могила в Запорізькій області поблизу Мелітополя над річкою Молочною. Ця сакральна пам'ятка тисячоліттями слугувала протоукраїнцям для проведення ритуальних язичницьких обрядів. У ній знайдено тисячі неповторних наскельних зображень – петрогліфів. Їхня історія охоплює період від легендарної Аратти XXIV–XXII тис. до н. е. і до Києво-руського середньовіччя X–XII ст. На малюнках, які знаходяться у 65 гротах і печерах «Священного пагорба», зображені люди, дикі і домашні тварини, сцени полювання, танців, чаклунства. Ці малюнки перегукуються із зображеннями у печерах За-

хідної Європи цього періоду (Альтаміра, Монтеспан). Хоча є й різниця в нанесенні малюнків на пісковик не фарбами, а просто камінням, утворюючи графічні заглиблення. Інколи малюнки вкривалися червоними і чорними фарбами.

Крім петрогліфів, у Кам'яній могилі зберіглися й барельєфи та скульптури у вигляді риб, лева, голови людини. Стародавні петрогліфи як архаїчні коди відомі практично скрізь, де є каміння й жили люди. Серед типових зображень – тварини, житло, човни з веслярами, сцени полювання, календарні системи. Петрогліфи також містять кодомовну інформацію, яка має різну тематику: від ритуальної і меморіальної, до міфологічно-знакової (з усіма можливими варіаціями, які об'єднує магічний характер) [383, с. 95].

У своїй основі петрогліфи степової пам'ятки «Священний пагорб» Кам'яної могили – поблизу Мелітополя – представляють і символи первісної релігії – тотемізм, магію, анімізм, фетишизм, культ предків, які також споріднені з культурними кодами. Кам'яна могила виконувала роль своєрідного первісного храму із закодованим поєднанням небесного, земного і підземного світів. Тож, цьому археологічному, міфологічному і мистецькому посланню пращурів – Кам'яній печері – притаманний комплекс ознак, які характеризують генетичний культурний код через образні знаки та символи, які є моделлю побудови своєрідного «текстового» повідомлення крізь тисячоліття, що забезпечило сучасне розпізнавання його кодів ученими і митцями, тобто його інформаційне «розкодування» [148].

Завдяки особливостям стилістичної еволюції образних знаково-символічних зображень стало можливим розкодування різних періодів розвитку первісного мистецтва. Так, у наскельному живописі (муралах) початкового періоду панують натуралістичні зображення статичних природних об'єктів. У подальшому розвитку у печерних зображеннях з'являється певний схематизм, який надалі послаблюється деталізацією та інтересом до життєвих сцен. Наступний етап характеризується стилізацією, заміною образу знаком та символом, які зберіглися до сьогодні з певними кодомовними трансформаціями.

Частиною первісного мистецтва із своїми кодами як етапами генезису кодування в культурі залишається і *праслов'янська стародавність* зі своєю специфікою. На етапі родоплемінного ладу характерним було уявлення про природу як про світ живих істот – духів, яких усі вшановували. Язичницьке поклоніння праслов'янами лісовикам, водяникам, берегиням та пращурам-родичам зі своїми тотемами є ніщо інше, як кодування своєї долі на єдність із природою, земними і небесними силами, на що вказується, наприклад у «Велесовій книзі». Розвинена система кодів-божеств праукраїнської міфології (Сварог, Стрибог, Мати-земля, Перун, Семаргл, Велес) виявляла множинність культурно-історичних трактувань інформації, але завжди зберігався незмінний набір константних якостей коду, за яким його можна розкодувати – назва, місце дії, функції (про що вперше говорить «Слов'янська міфологія» М. Костомарова [183]).

Окремі етапи розвитку культури стародавніх слов'ян зберігають власні коди-назви – мізинський, трипільський, черняхівський – зі своїми кодомовними і художніми ознаками. Приміром, орнаментальне шнурове мистецтво із прикрашанням керамічних виробів прямими лініями у вигляді шнурів білого, чорного та червоного кольорів, жолобковими малюнками з яскраво-пишними розмальовками. Вже у трипільській культурі, яка базувалася на землеробстві і скотарстві, а також мисливстві і рибальстві, значного рівня досяг декоративний яскравий розпис керамічних виробів побутового призначення, з'явився навіть меандровий орнамент.

Пізніше – це артефакти скіфської культури і мистецтва, які сягають мідного віку та античної культури Греції. Скіфська кераміка була прикрашена тисненим геометричним орнаментом з зображенням тварин (аніمالістичний стиль). Малюнки на відомих вазах з Гайманової та Чортотлицької могил, гробів із Солохи, золота пектораль із Товстої могили є не тільки шедеврами скіфського мистецтва, а й образними кодами цього історичного періоду. Ці археологічні знахідки можна вважати інформаційними семіотичними текстами, від

яких семантично йде кодомовне повідомлення про цивілізаційне існування великих груп людей на чолі із жінками (трипільський матриархат), їхнє колективне господарство, космологічний світогляд і міфологію, гончарне мистецтво та орнаментику.

Отже, на основі аналізу наукових досліджень з проблем генези кодування можна зробити наступні висновки. Історичний генезис кодування пов'язаний із зародженням первісної культури. Серед методологічних підходів до вивчення теоретичних проблем генези кодування у якості основного необхідно виділити синтетичний (з проекцією на історію культури і мистецтва, інформатику, семіотику, міфологію тощо) [25, с. 215]. В архаїчному мистецтві майже усі коди включають в себе приховані компоненти знакової системи (символи, образи, міфи, алюзії, цитати), які розкривають світоглядний і художній світ творів. Кожний вид мистецтва залежно від художньо-образних засобів виразності, має свою знаково-смыслову систему кодування в історичному часі і культурному просторі. Особливе значення для розуміння процесу зародження феномена кодування в історії культури є вивчення природи комунікації як знакової (кодової) системи. Тож, генезис кодування, починаючи від первісного мистецтва, спирається на утворення знаково-смыслових систем, які й породжують певний текст культури (артефакт). Через семіотичні, семантичні та комунікативні складові саме в процесі кодування/розкодування відбувається шифрування і розшифрування повідомлення, передача інформації в ланцюзі автор – твор – виконавець – реципієнт.

2.2. Міфологічні коди і процес кодування в міфопоетиці

Проблеми вивчення міфу та міфотворчості актуалізуються в сучасній українській культурології і мистецтвознавстві. Відомий філософ *Вілен Горський* трактує міф як «продукт специфічного духовно-практичного освоєння світу людиною», що передбачає синкретичне уявлення про реальність, спрямовану на розгадку «останніх» підстав людського буття. Він вважає, що міф не є знанням істини та не передбачає він і віру в неї [88, с. 434]. В. Горський вбачає

звернення до міфічного шару української культури чи не найпопулярнішим напрямком гуманітарних студій останнього часу. Інтерес до етноміфологічних студій об'єднує українських та зарубіжних дослідників, які намагаються разом відтворити типові риси й специфіку духовного образу нинішньої України. Нещодавно колектив науковців Національного університету «Києво-Могилянська Академія» завершив дослідження теми «Історична міфологія в сучасній українській культурі», яке здійснювалось у співдружності із вченими університету Женеви.

Такий акцент в актуальних українознавчих, в тому числі етнокультурологічних, дослідженнях не випадковий. Він обумовлений як специфічним місцем, що його посідає проблема міфу в гуманітарних студіях європейських вчених ХХ ст., так і специфікою тих процесів, що відбуваються на початку третього тисячоліття в духовному житті як України, так і світу в цілому.

Характерні особливості коду в міфологічній свідомості й міфотворчості, характер кодування і «подвійного кодування» у міфопоетиці, міфологізація культури сучасного суспільства і неоміфотворчість розкривають важливу семіотичну тенденцію розвитку мистецтва в добу Постмодерну. Образотворення тут відбувається за допомоги знакових комплексів-кодів, які в постмодерністичному художньому творі називаються символами, симулякрами, емблемами, лейблами. Сучасні митці репрезентують новий семіотичний погляд на класично-романтичні традиції, використовуючи образні міфокоди. Тому необхідно простежити характерні ознаки коду і кодування в різні періоди історії культури, які пов'язані зі зміною знаково-символічних парадигм розуміння духовних явищ і процесів культури, зокрема міфу як найдавнішого носія культурних і мистецьких кодів.

У цьому аспекті символ-код у міфі та міфології, які є своєрідним поясненням навколишнього світу та встановленням контакту з ним, зокрема за допомогою знаків, кодів та символів, вивчають Е. Голосовкер, Ф. Кессіді, Дж. Кемпбелл, О. Кирилюк, О. Колесник, О. Лосєв, М. Мамардашвілі, Б. Ма-

линовський, Е. Мелетинський, А. П'ятигорський, В. Топоров, М. Еліаде. У багатьох випадках основні положення їхніх концепцій нагадують теорію Чарльза Пірса про код-знак-символ-індекс-ікон.

На основі визначень Чарльза Пірса семіотичного комплексу «код-знак-символ-індекс-ікон», можемо констатувати, що код-ікон міфів (ікон від гр. *Eikon* – «образ») відтворюється через іконічні знаки в тих художніх творах, де їхні образи засновані на фактичній подібності до тих об'єктів, які були представлені в міфах, наприклад Прометей, Нарцис, Орфей. Так, Орфей-код-ікон та його репрезентації в опері К. Монтеверді та коди-образи Орфея і Еввідіки у балеті І. Стравінського «Орфей» збігаються з лейтмотивами змісту, з певними конотаціями, копіюючи об'єкти міфу.

Перш за все, з міфологічними традиціями та їх художніми впровадженням поєднані стародавні літератури. Міф як один із видів усної народної творчості характеризує мистецтво часів первіснообщинного, рабовласницького та феодального ладу. До кінця XVII ст. на Заході міфологічні сюжети, майже як коди-архетипи, пронизували художні твори у різних видах мистецтва. На Сході такий естетичний процес тривав ще довше. Пізніше, у період просвітництва XVIII ст. у французькому енциклопедизмі мистецтво, література і філософія вже схилилися до деміфологізації, а у XX ст. настала ера реміфологізації світогляду і художньої культури.

Міф – дослівно переказ або розповідь – містить поетичну інформацію, яка за допомоги символів, алегорій, навіть дискурсивних схем створює семіотичні засади процесу кодування. Дуже часто вже імена античних богів і героїв стають кодами подій, сюжетів, образів: наприклад, Марс – війна, Венера – любов, Мінерва – мудрість, Музи – різні мистецтва і науки. Семіотика і семантика слововживання імен міфологічних персонажів і знаково-символічних феноменів є однією з найдавніших форм художнього кодування в мистецтві. Міфопоетичне кодування утрималося і до наших днів, зокрема в поетичній, музичній мові та у хореографії й образотворчому мистецтві, що увібрали до себе багато міфологічних образів і мотивів.

Міфологічні коди з цими мотивами й образами складають т. зв. «Божественну поезію», як уявляв міф італійський учений-гуманіст *Джамбаттіста Віко* (1668–1744), називаючи так поетичне розуміння первісного світоглядного синкретизму, з якого виникла героїчна гомерівська поезія. Своєрідність міфопоетики він пов'язує з нерозвиненими і специфічними формами мислення, порівнянними з дитячою психологією. Дж. Віко має на увазі образно-чуттєву конкретність і тілесність, емоційність і багатство уяви при відсутності логічної розсудливості, а також перенесення людиною на предмети навколишнього світу своїх власних властивостей, логічне невміння абстрагувати атрибути речей і форму об'єкта від суб'єкта, заміну глибинної суті поверхневими «епізодами» [85, с. 108–109].

У Дж. Віко трактування коду в міфах збігається з визначенням знаку як певного емпіричного матеріального об'єкта, який сприймається на чуттєвому рівні і у процесі спілкування та мислення людей виступає представником якогось іншого об'єкта. В цьому аспекті будь-який відомий міфологічний образ, не вдаючись до подробиць, несе за собою довгий шлейф історії. Наприклад, Крон, чи Кронос – відомий у міфології як титан, як батько олімпійських богів, серед яких Зевс, Посейдон, Деметра, Аїд, Гера, Гестія. Пізніше, в еллінський період, він ототожнювався із Хроносом як богом часу, а тому зображувався із серпом або косою в руці і був господарем сівби. У концепції української вченої Олени Рощенко [314] число та ім'я здібні до розгортання смислових центрів, навколо яких відбувається оформлення міфологем. У нашому дослідженні міфологеми можна порівняти з культурним кодом.

Також на прикладі міфу про Аполлона можемо визначити міфопоетичні коди як символи даного сказання. Аполлон був найкрасивішим і найосвіченішим з усіх олімпійців, богом стрільців (зображувався із луком і стрілами), поетів, музикантів (Мусагет – предводитель муз). Але всі його любовні пригоди закінчувалися трагічно, будь-то з Дафною, Кассандрою, Гіацинтом або Кипарисом. За переказом Овідія, це відбувалося тому, що Аполлон колись пожартував над Купідомом і той випустив дві стріли. Одна з них вразила коханням

Аполлона, а друга – поранила відразую німфу Дафну, доньку річкового бога Пенея. Саме Дафна стала першим коханням Аполлона і, рятуючись втечею від Аполлона, вона перетворилася на дерево лавр. Аполлон зробив Лавр – Дафну своїм священним символом та увінчав себе лавровим вінком, що в історії давньогрецької культури відбулося вперше. Тому образ Аполлона стає ще й символом нещасливця в коханні, але це вже більш рідкісне трактування його кодового значення. Відтак лавр вважається деревом Аполлона як покровителя мистецтв й взірця витонченого і досконалого. Крім того, лавр є символом досконалості, першості і незрівнянності [32, с. 50], що збігається з лінгвокультурологічним аналізом міфу за методом «бінарної опозиції» (Р. Якобсон).

Основні міфологеми в цьому міфі представлені архетипними ідеями, що пізніше обумовило здатність його міфообразів з'являтися в сучасних культурних текстах і кодомовному мистецтві. Для міфу Аполлона характерні архетипові уявлення, які загалом притаманні загальнолюдським цінностям і так само, як і в міфології, виражені в закодованій формі. Тому стає можливим використання образу-коду Аполлона та, відповідно, інших міфологічних кодів як знакових для мистецьких творів. У постмодернізмі це відбувається пізніше, натомість вже з характерними прийомами цитувань, алюзій, ремінісценцій, елементами контамінації, які були закладені в будові кодів самих міфообразів.

Як у психології на основі підходів структурної лінгвістики та структуралізму, так і у міфології можна виділити такі види «коду в культурі»: візуальний, вербальний, аудіальний, медійний. Зокрема, визначення візуальності та вербальності коду-образу Аполлона узгоджують із його зовнішністю через літературну розповідь або живопис. Аудіальність стала специфічною рисою міфообразів Орфея і Сирен. Особливість цих культурних кодів розкривається через володіння ними звуковими сигналами. Медійність кодообразу Орфея виявляється у використанні його якостей в мистецтві, як найкрасивішого, відданого коханню Еврідіки, музиканта тощо.

Інформація, яка забезпечує комунікативність цих міфологічних кодів-образів, локалізується дискурсивними й естетичними структурними одиницями в художньому мисленні та переноситься через порівняння та екстраполяцію на інші об'єкти, складаючи процес «подвійного кодування» в мистецтві. Цей процес відбувається тут у формі метафор (мовних образів, що виникають через уживання слів і виразів у переносному значенні на основі якоїсь аналогії, подібності, порівняння) і метонімії (раціональний перенос найменування з одного предмета або явища на інший на основі логічної суміжності).

Отже, метафора створює естетичний зв'язок між мовою і міфом. Наприклад, метафоричний код міфологічного образу Орфея збігається з його образною символікою. Орфей як співак-однолюб тягне за собою метафоричний ланцюг, в якому розкривається синкретичність міфологічного мислення. Співвідношення метафоричного коду та інформації побудувалося в міфології за принципами подібності та аналогій. Саме вони стали кодовою інформацією для сприйняття у людській свідомості, а міф із своєю інформацією є культурним кодом взагалі. Так само і образ Сирени, який у переносному значенні чи в кодї-символі означає звабливу красуню з чарівним голосом. У відповідному міфі Сирени були метафорою звабливих напівжінок-напівптахів з божественними голосами, які передавали оманливу морську тишу. Вони мали вигляд напівриб-напівжінок або напівптахів-напівжінок та жили на казкових островах, що відповідає астральному і лунарному міфам, де головна роль у міфотворенні належала тваринному світу з використанням казкових, епічних, міфопоетичних сюжетів [12, с. 436].

З цього приводу *Макс Мюллер* (1823–1900) у своїй *лінгвістичній концепції виникнення міфів* акцентував на «хворобі мови», коли первісна людина мала можливість позначати абстрактні поняття через конкретні ознаки за допомогою метафоричних епітетів, а якщо первісний зміст останніх вже забувався, то й виникав міф. Самі боги представлялися М. Мюллеру переважно солярними символами, а у *А. Куна і В. Шварца* боги узагальнювали метеорологічні (грозові) явища [251, с. 23]. Тому і стало можливим змінити символами

природних циклів мовний компонент, і символ став домінуючим у міфопоетиці.

У концепції російського філософа, філолога і перекладача *Олексія Лосєва* (1893–1988) слова-міфи здатні створити реальність. Таке розуміння міфотворчості ґрунтується на прокло-платонівській тріадології в поєднанні з християнським персоналізмом. В цілому для О. Лосєва характерна статична описовість явищ культури разом з умінням виявляти динамізм і континуальність описуваного, абстрактно-системне перевизначення та уточнення базових категорій філософії та естетики міфу («міф», «символ», «ім'я», «особа»). Разом з емпіричною обробкою термінології це дає можливість несуперечливо сполучати логічні та естетичні аспекти міфології. У його праці «Діалектика міфу» та в її передмові читаємо: «Навіть будь-яка нежива річ чи явище, якщо їх брати як предмети не абстрактно-ізолювані, але як предмети живого людського досвіду, є обов'язково сутністю міфу. Всі речі нашого повсякденного досвіду – міфічні; і від того, що зазвичай називають міфом, вони відрізняються, може бути, тільки дещо меншою яскравістю і меншим інтересом» [225, с. 102].

Крім того, на основі *семіотики, мовознавства та лінгвістики* О. Лосєв у роботах «Вступ у загальну теорію мовних моделей» (1968), «Проблема символу і реалістичне мистецтво» (1978), «Знак. Символ. Міф» (1982), «Мовна структура» (1983) вивів загально-філософський діалектичний підхід до мовних явищ. Він дав формулювання поняття символу, звернувшись до розробки теорії стилю і мовних моделей на основі дослідження комунікативного смислу граматичних категорій як семантичних «силових полів». У міфах він виокремив дискурс актуальних нескінченностей і алогічних змістоутворюючих мовних начал («логос» поряд з «хаосом»), аналізуючи структури семіотичних комплексів як знаків чи сукупності знаків для позначення міфообразів.

Також отримали розвиток питання зовнішньої подоби означеного і означуваного у зв'язку з проблемою реалізму в мистецтві, а *міфопоетика* спирається на аналіз античної та ранньої середньовічної естетики. За О. Лосєвим те, що називається міфом, є породженням колективної чи індивідуальної фантазії

та «узагальнено відображає дійсність у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій і одухотворених, олюднених істот, які іноді у деяких людей втілюються у свідомості як цілком реальні» [225, с. 148–149]. На нашу думку, це також свідчить про можливість міфологічних структур ставати культурними кодами з неоднозначним прочитанням.

Процеси, які бачив у міфі, магічному ритуалі, релігійному обряді з аграрними календарними культами «вмираючих» і «воскресаючих» богів *Дж. Дж. Фрейзер* (1854–1941, англійська культурантропологічна школа), можемо порівняти з походженням коду і кодування у міфі. Так, у вірменській міфології є відомою персоніфікація міфологічного образу Лусін (перекладі – «Місяць»). Юнак Лусін розсердив власну матір, яка своїм ляпасом відправила його на небо, де він став місяцем. На його обличчі (поверхня місяця) залишилися сліди від тіста, яке вона тримала в руках. Тому цикли життя Лусіна пов'язані із фазами місяця: юність – молодий місяць, зрілість – повний, коли місяць убуває – старість, рай – смерть. З раю він повертається і ніби воскресє (міфологема про вмираючого та воскресаючого бога), що впливає на виникнення календарних міфів та обрядів з діями-кодами. На прикладі того ж місяця у вірменській міфології простежується зв'язок із культом місяця й виникненням храмів-присвят Сонцю і Місяцю в Армавірі – столиці й релігійному центрі давньовірменської держави.

Такий процес перетворення смислів стає процесом кодування тому, що міфологічно-календарні коди більше за всіх інших закріпили метафори-коди в образно-асоціативному мисленні людей. Наприклад, у цьому міфі співвідношення метафори-коду Місяця і образу місяця взагалі побудовані за принципом подоби й аналогії, «подвійним кодуванням» як винаходом супутніх значень відомого коду. Цей міфотворчий принцип є ключовим у когнітивному та естетичному інструментаріях міфопоетичної свідомості. Архетипальний міф стає кодовим для всіх подальших порівнянь у міфопоетиці, фольклорі, мистецтві. Зв'язок міфу й релігії, в якому пріоритет ритуалу над міфом став джерелом розвитку релігійної свідомості, філософії та мистецтва стародавнього світу,

вивчала кембриджська школа класичної філології (Д. Харрісон, Ф. Корнфорд, А. Кук, Г. Маррі) безпосередньо під впливом Дж. Дж. Фрейзера.

У психології творчості та мовній діяльності людини знаходиться джерело створення *метафор* як, на нашу думку, кодів міфотворчості, із чого народжується їх «подвійне» прочитання: Ікарові крила, пророцтво Касандри, самозакоханий Нарцис, Троянський Кінь, Дамоклов меч, викрадена Європа, пантеон слави, зуби дракона, подвиги Геракла. Це твердження перегукується із положеннями теорії **К. Юнга** (1875–1961) про те, що «подвійне» трактування фантазій та сновидінь на основі глибинного вивчення колективного позасвідомого та архетипів як структур первинних образів зіставляється із архетипів та з мотивами і образами міфів, як продуктами первісного пізнання. Проблема інтерпретацій несвідомих образів виникла й у З. Фрейда, але, на відміну від нього, К. Юнг припускає множинність трактування змісту міфологічних образів залежно від ситуації. На його думку, «синхронізація» далеких пізнавальних сфер іноді приводить до змістових збігів. Відтак К. Юнг, відходячи від фрейдівського алегоризму, поглиблює розуміння символіки міфу через «подвійне» прочитання його кодообразів.

Все це підтверджує наше припущення про близькість символу і коду в міфі. Адже символ, як і код, накопичує інформацію із системою позначень, яка може бути використана в комунікативному процесі або процесі кодування. Отже, на основі міфологічної феноменології К. Юнга код можна уявити у вигляді структури *архетипових прообразів*. Саме спираючись на роботи К. Юнга, можна обґрунтувати провідні коди-образи як архетипи міфологічної свідомості: Герой / Антигерой, Мати, Немовля, Спаситель, Відродження, Дух, Трікстер тощо.

Метонімія, «подвійна» актуалізація мовної свідомості виявляється у вигляді репрезентації-осягнення одного явища через інше. Так, у разі спогадів *про Орфея* відбувається перенос міфологічних оповідей на інші події. Наприклад, чарування тварин музикою, вічні почуття, які не порушуються різними життєвими світами. Або в міфі про *викрадення Європи*, яка спочатку була

вкрадена в батька для кохання через свою вроду, а потім тією ж вродою викрала в царя владу для своїх улюблених синів.

Міф, як і мета-код, завжди зберігає і передає певну інформацію. Скажімо, міф про *мандри Одиссея* зберігає масу імен, які теж концентрують відповідну інформацію. Адже саме у країні циклопів є велетень-людоїд Поліфем. Одиссей зустрічається із чаклункою Кіркою. Сім років він перебуває в полоні прекрасної німфи Каліпсо. Є спогади і про географічні назви: Сцілла і Харібда. Від однієї міфологічної історії до іншої виникають спогади-зв'язки із троянською війною, троянським конем, прекрасною Оленою, циклопом, які в процесі метафоризації чи метонімізації встановлюють подвійні трактування одного тексту для різної аудиторії, для різних прошарків читачів, більш обізнаних чи менш знайомих із міфологією.

З точки зору семіотики, якщо код зберігає та передає інформацію, то кодування як процес перекладу інформації у знаки і символи створює умови для її сприйняття у вигляді образу-коду. Міф, як один із видів усної оповіді, заснований, перш за все, на слові-коді, а «міфом може стати все, що покривається дискурсом. Визначальним для міфу є не предмет його повідомлення, а спосіб, яким воно висловлюється; у міфі є формальні межі, але немає субстанціональних. Наш світ є нескінченно сугестивним» [34, с. 233–234]. На думку Р. Барта, спосіб міфологічного мислення складається з «пошуку», що приводить у рух кібернетично складний орган, та «відкриття» – своєрідний магічний акт [33, с. 58]. У випадку подвійного кодування «пошуком» можна вважати весь дискурсивний розвиток подій у міфі, тобто пошук істини, а магічним відкриттям – кодове значення міфу в метафоричних та метонімічних висловах: наприклад, «путеводная нить» (рос.). Тим самим Р. Барт виокремлює важливу функцію міфу – дискурсивно-комунікативну, яка присутня в надрах культурного коду. Як і в коді, так і в міфі є система (структура) кодових відносин, а учасники процесу повинні мати ключ для розшифрування змістів повідомлень.

Р. Барт пише, що в цілому форма міфу утворена його мовним змістом, а «міф – це подвійна система, де відбувається чергування змісту означуваного і

форми, мови-об'єкта і метамови» [33, с. 88]. Маючи статус дискурсу та відчуття позареальності, «сучасний міф дискретний: він висловлюється не у великих оповідних формах, а тільки у вигляді дискурсів; це не більше ніж фразеологія, набір фраз, стереотипів; міф як такий зникає, проте залишається щось більш підступне – міфічне» [34, с. 79].

Сюжети міфів та їхні коди звичайно інтерпретуються не тільки залежно від часу, що визначається різними культурними стилями та засобами художньої виразності, притаманними цим стилям. Як визначав німецький філософ та історик культури *Йоган Готфрід Гердер* (1744–1803), вони ще й передають національну своєрідність або національний код міфу. З дитинства закоханий у Гомера, пісні Оссіана та Біблію, на прикладі поетичних здобутків він розглядав етнокультурну різноманітність міфів. Гердер стверджував, що Іліада та Одиссея є пам'ятками не особистої творчості, а здобутками народного досвіду. Поступово, на основі аналізу пісень Оссіана німецький філософ та історик виокремив характерні особливості різних «архівів народного життя»: міфів, релігії, фольклору (татарського, іспанського, гренландського). Так, для Гердера Мойсей – націокод єврейського народу, а Одиссей – код-герой Греції. У своєму творі «Про пісню пісень» Гердер розглядає народні настрої на прикладі пісень, а його переклади іспанських народних билин зробили образ Сіда своєрідним культурним кодом Іспанії.

Інший німецький філософ *Фрідріх-Вільгельм-Йозеф Шеллінг* (1775–1854) трактував міф як естетичний феномен з домінуванням символічного фактора в природі та мистецтві, де тяжіння до символічного превалювало над алегоричним. Спробуємо пояснити це. У китайській міфології код небесного владика Ді Ку мав вигляд мавпи (тулуб) і птаха (голову), що збігається як із символом, так і стає алегорією мавпи і птаха з їхніми якостями, які розповсюджуються на цей міфологічний образ-код. Тобто Ді Ку можна уявити і знаком, який зображає птахотварину з певною якістю, так і алегорією, яка виражає досить абстрактну ідею в конкретному образі птахомавпи.

Також символом захисника лікарів і цілителів у древньому Китаї стала істота із пташиним дзьобом і крилами кажана – Бянь Цао. В цьому міфологічному образі контаміновані два різні персонажі. По-перше – міфічний Бянь Цао із пташиним дзьобом та крилами кажана як сподвижник культурного героя-першопредка Хуан-ді, який допомагав Бянь Цао у розпізнанні цілющих властивостей рослин. Образ Бянь Цао у цьому випадку пояснюється через бянь – «кажан» та цяо – «сорока» і наділений якостями цих істот. По-друге, в історії китайської медицини реально існував відомий цілитель VI ст. до н. е. Цинь Юе-жень, що отримав прізвисько Бянь Цао [63].

Тож, «подвійність» міфологічних кодів виражена у символах і в алегоріях, що, в свою чергу, утворюють «подвійне кодування» в мистецтві, яке Ф. Шеллінг побачив у продовженні міфотворчості в образах мистецтва. Цей процес репрезентації міфу в мистецтві триває й донині, і ми можемо спостерігати його на прикладі багатьох міфологічних кодів в художніх образах мистецтва, наприклад «Аполлон і Дафна» або «Прометей».

Своєрідні знаки-копії в казці та її героях вивчали німецькі вчені-філологи та письменники **Я. та В. Гримм** [94, с. 732–734]. Німецькі вчені А. Кун, В. Шварц, В. Манхардт, англійський – М. Мюллер, російські – Ф. Буслаєв, О. Афанасьєв, не зважаючи на те, що результати їхніх досліджень відрізнялися одне від одного, мали спільні моменти у розумінні казки як міфологічного феномена зі сталими кодами.

Культурними кодами в міфах стали і деякі тварини. Так, в астральних і лунарних міфологіях головна роль у формуванні міфологічного дискурсу відводилася тваринному світові з використанням казкових і епічних сюжетів. Пізніше мовний компонент дискурсу міфу замінився символом у природних циклах. Тож, код у вигляді символу став домінуючим у розумінні й герменевтичній інтерпретації міфології. Зокрема, вчені англійської культурантропологічної школи (Е. Тайлор, Е. Ленг, Г. Спенсер) інтерпретували міфи як архаїчний спосіб пояснення навколишнього світу на донауковій стадії людського пізнання, на рівні зниклих звичаїв і обрядів.

Згадаємо трактування Дж. Дж. Фрейзера про магичні ритуали з аграрними культами «вмираючих» і «воскресаючих» богів, що нагадує одне із визначень Ч. Дженкса про «подвійне кодування» в мистецтві постмодернізму, яке виступає як «гра із семантикою і метафоричністю» або «різні засоби семіотичного кодування» та «парадоксальний дуалізм» [110]. Цікавими є і думки Дж. Фрейзера в роботі «Золота гілка» про те, що магія передувала появі релігії та науки.

Для *«подвійного кодування»* в міфопоетиці характерно, що кодообрази з міфів та міфологічних сюжетів впливали на розвиток мистецтва. За словами К. Маркса, грецька міфологія стала не тільки арсеналом, а й ґрунтом давньогрецького мистецтва. Тому без знання міфів, або міфологічних кодів неможливо зрозуміти сюжети багатьох картин і опер, образний лад поетичних шедеврів тощо.

Так, для міфокодів Прометея, Орфея, Нарциса, Аріадни та інших персонажів міфологічних оповідей характерні семіотичні, літературні і психоаналітичні структури. У мистецтві, незалежно від композицій і сюжетів нових творів, ці образи-коди та їхні кодові історії позначені художнім узагальненням з певною інформацією та художньою здатністю передавати її крізь сакральний час і простір. З іншого боку, виникнувши в конкретних соціально-історичних умовах, вони нерідко символізують колишні комунікативні зв'язки з архаїчним часом і простором, з мовою прадавніх жестів та інтонацій. Дуже часто міфокод як символічна форма демонструє домінування почуттєвого змісту над ідеєю [80, с. 22]. Таким прикладом, на нашу думку, може бути міф про Орфея, який надихав багатьох творців на зображення сцен із розповідей про цього добре знайомого співака і музиканта у різних жанрах і видах мистецтва.

У мистецтві ми часто-густо стикаємося з тим, що кодо-міфообрази та кодо-міфосимволи мають більш широкий зміст, ніж мали в автентичних міфологічних оповідах. Недарма вони реінтерпретуються вже стільки століть, постійно трансформуючись раз за разом. Тож, власне такі зміни стосуються міфо-

логічних богів Аполлона і Діоніса. Із їхніми іменами пов'язані визначення основних ліній розвитку європейської культури, особливо, коли з кінця ХІХ ст. позитивістський процес деміфологізації культури поступово став реміфологізуватися у багатьох письменників, критиків, філософів, соціологів, етнологів. Саме у **Ф. Ніцше** (1844–1900) мотив «Діоніс – Аполлон» перетворився у міфокод європейської культури. І до сьогодні трактування історії європейської культури нерідко відбувається за критеріями діонісійського та аполлонійського начал. Синтез аполлонійського і діонісійського Ніцше відкриває у грецькій трагедії, чому присвячена його книга «Народження трагедії з духу музики». Згідно з концепцією Ф. Ніцше, аполлонійське начало у творах образотворчого мистецтва і мистецтва пластики поєднується з гармонійністю солярного коду, а в театрі – з діонісійським трагізмом хтонічного міфологічного коду. Теоретики російського символізму О. Блок і Вяч. Іванов, продовжуючи і розвиваючи ці ідеї Ф. Ніцше, виявили подібне ставлення до семіотики і семантики міфів.

Семіотика міфу пов'язана з носіями та функціями коду і кодування, що є символами культури, які, зокрема, розглядав український дослідник **Степан Мишанич** (1936-2013). На його думку, символи, як семіотичний феномен, виникли із двоїстості (а не бінарної опозиції!) міфологічного мислення, із зредукованої паралельної «логіки» міфу: як оце, так і оте, тобто, із тотожності реальних явищ і предметів міфу [258]. В історії пізнання і культури, коли одна частина тотожності чи аналогії випадала, то інша брала на себе її функцію, стаючи у такий спосіб символом. Також символіка виникає у процесі «художнього виробництва», коли редукується звичайний паралелізм [259, с. 26–27].

З точки зору того, що код як система містить накопичену інформацію, яка законсервована і відтворена в «оповідях», або міфах про минуле та сучасність, код у міфі сакралізує простір і час. Міфологічна свідомість, за влучним висловом **К. Леві-Строса** (1908-2009), поєднує «золотий вік» першопочатку з часом теперішнім та майбутнім. Міф та його коди утворюють підвалини для інтеграції часу в просторі культури. Як зазначав академік С. Кримський, «ще

з часів Гегеля утвердилась думка, що розвиток відбувається за спіраллю. Але ж у центрі цієї спіралі немає дірки. Розвиток завжди накручується навколо наскрізних, фундаментальних структур, цінностей, тем. В культурі, наприклад, наскрізною є тріада Істина – Добро – Краса. У кожному епоху історія може виявляти різні змісти цих цінностей, але тематично вони не сходять з арени культурних процесів» [191, с. 5].

Міф, на відміну від казки, завжди сприймався як непохитна істина, що адекватно пояснює природу речей. Наприклад, краса у міфах ототожнюється з гармонією, яка, в свою чергу, є домірністю прекрасного і потворного, піднесеного і низького, трагічного і комічного. Так, з відомого міфу про Гармонію – дочку бога війни Ареса і богині кохання Афродіти – дізнаємося, що Зевс віддав її заміж за Кадма, який заснував місто Фіви. Дитя двох основ у житті – краси і боротьби, любові і війни – Гармонія як першооснова міри на відміну від хаосу, який є невизначеною порожнечою, стає кодом злагоди, що скріплює те, що можливо, а інколи неможливо скріпити. Тобто, подвійність навіть фактично існує вже в самому образі та семантиці імені Гармонії, особливо це стосується Гармонії як розуміння сутності краси в різні часи історії, коли змінюється ідеал прекрасного як співвідношення міри і цілісності образу.

Добро ж як етична категорія, як відображення позитивної поведінки, події, явища, стверджує моральність, протистоїть негативу, абсолютному злу. Наприклад, у вірменській міфології Грох був духом смерті, а головним його завданням було записати як гріхи, так і добрі справи людини. Ось так. Парадоксально, але саме Дух смерті вимірює добрі справи по суті, розкодовуючи людську сутність на смертному одрі, виявляючи універсалії культури – «істину-добро-красу» – з точки співвідношення кінечності та безкінечності її духовного існування.

Цікаво, що інша істота, яка вважалася в одних доброю (країни Далекого Сходу), а в інших злою (Західна традиція) – це міфологічний Дракон. Таке «подвоєння» кодування є підтвердженням слів С. Кримського про те, що в ко-

жну історичну епоху міфологічні коди перманентно залишаються на арені культури, але можуть придбати інші змістові навантаження, нову герменевтику розкодування.

Наприклад, *Нарцис* (Νάρκισσος) у грецькій міфології – це прекрасний юнак, син беотійського річкового бога Кефісса і німфи Ліріопи (варіант: Ліріоесси, Eustath. I 1). У кодї-образі міфу законсервована інформація про те, що юнак надзвичайної краси проживе до старості, якщо ніколи не побачить свого обличчя. Вже саме слово «нарцис», за моделлю подвійної репрезентації Пайвіо, як вербальна одиниця візуалізує для нас образ юнака. Одиниця ж невербальної образної репрезентації кодує для нас інформацію про перцептивний та сенсорно-моторний досвід. У його образі закодована інформація про те, що «Нарцис виріс юнаком, і його любові домагалися багато жінок, але він був байдужий до всіх. Коли в нього закохалася німфа Ехо, Нарцис відкинув її пристрасть. Від горя Ехо висохла так, що від неї залишився тільки голос. Відкинуті Нарцисом жінки зажадали покарати його. Богиня правосуддя Немесида почула їхні благання. Повертаючись з полювання, Нарцис зазирнув у незамутнене джерело і, побачивши у воді своє відображення, закохався в нього. Він не міг відірватися від споглядання самого себе і помер від любові до себе. На місці його загибелі виросла квітка, названа нарцисом» (Ovid. Met. III 341-510; Paus. IX 31, 7).

Згадаймо, що згідно з теорією «подвійного кодування» А. Пайвіо вербальні та невербальні елементи (логогени та імагени) працюють на трьох рівнях. Перший рівень – це процес репрезентації, як вербальної, так і невербальної складових, тому при знайомстві з Нарцисом вони активізують сутність образу з візуалізацією та всім комплексом відповідних емоцій та переживань. Тобто, ми просто дізналися. На наступному, другому рівні Нарцис став для нас цілісним образом. На третьому, асоціативному рівні відбувається активізація усіх міфологічних подій, абстрактних логіко-дискурсивних зв'язків. Виникає кодовий комплекс образів та асоціацій: а) Нарцис помер від того, що не міг відірватися від свого відображення у воді; б) нарцис як красива, але холодна квітка;

в) нарцис як втілення любові до себе, від дієслова *ναρκάω* – «ціпеніти», «остовпіти»; г) Нарцис як давнє, рослинне божество вмираючої і воскресючої природи (квітка нарцис згадується у міфі про викрадення Персефони – його поклали на померлих); д) Нарцис і дзеркальне відображення як погана прикмета, характерна для первісної магії, що породжувала боязнь прадавньої людини побачити своє відображення (віддзеркалення є немов двійником людини, її другим «я», що знаходиться зовні). Такий складний асоціативний просторовий ланцюг образів і комплексів у міфі про Нарциса і є процесом кодування, закладеним у дискурсивній і семіотично-семантичній структурі міфологічної оповіді.

Крім того, у міфі про Нарциса є кілька версій (Ліріоесси, Eustath. I; Ovid. Met. III 341—510; Paus. IX 31, 7; Paus. IX 31, 8), які в подальшому використанні утворюють умови для подвійного трактування. А саме, за однією версією німфа Ехо була закохана в Нарциса, який відкинув її пристрасть. Від цього Ехо висохла і від неї залишився тільки голос. За іншою версією, у Нарциса була улюблена сестра-близнюк. Коли дівчина несподівано померла, Нарцис без неї засумував і, побачивши своє відображення в джерелі, прийняв його за образ сестри, відтак став постійно дивитися у воду і помер від горя. За ще однією версією, Нарцис помер від того, що відкинув кохання юнака Амінія. Натомість, Нарцис закохався у власне відображення і, розуміючи безнадійність цієї любові, заколовся, а з крапель крові Нарциса вирости квіти нарциси.

Тож, міфологічний образ Нарциса – символ-код з цілим арсеналом стимулів інформації, яка зберігається в пам'яті читачів. Тут відтворюються дві кодуєчі системи і два способи презентації цієї інформації в пам'яті, а саме невербальні (образ Нарциса) та вербальні (мовні символи, пов'язані із Нарцисом). Ці два коди Нарциса – образний і вербально-символічний – створюють додаткові умови для герменевтичної обробки інформації з акцентом на різних співвідношеннях: 1) конкретної інформації, 2) абстрактної інформації.

Серед подібних розповсюджених міфологічних кодів з набором образних і знаково-символічних якостей – оповідь про *Геракла* та його дванадцять

подвигів (за Гомером, Гесіодом, Пізандром). Звичайно, що у різних трактуваннях цих оповідей представлені своєрідні подвиги героїв інших народів, особливо фінікійців і єгиптян, які згідно зі східними поглядами, привели діяльність Геракла у зв'язок із плином сонця [188].

Усім кодам міфологічних героїв характерно бути пізнаваними. Найпопулярніший з грецьких героїв Геракл (Геркулес) відповідає цим принципам кодування. Його дванадцять подвигів послідовно розкривають зміст міфологічного коду-образу. Кожен подвиг інформативно наповнений і має свою метафоричну формулу: «немейський лев, лернейська гідра, ерімантський ведр, керинейська лань, стімфалійські птахи» тощо, яка може переходити в метонімію. Звичайно, знати міф у цілому необхідно для того, щоб ці повідомлення були розшифрованими. Вже за своєю лінгвістично-комунікативною природою, код «Геракл» різноманітно представлений у міфі. На візуальному, невербальному рівнях – це дуже сильний герой зі шкурою лева; за мистецькими творами – це дитина, яка вже в люльці розправляє змій з змієм; також юнак з могутньою мускулатурою, який відпочиває після подвигів або здійснює подвиг [255, с. 43].

Подібно до того, як у культурологічній герменевтиці код мистецтва розглядається в різні культурно-історичні періоди, так і у даному міфі код Геракла-Геркулеса перекочував до інших країн, серед яких Італія. Тут культу Геракла приписували нові подвиги, які він здійснив Італії: знищив людські жертвоприношення у сабінян, вбив розбійника Кака. Крім того, код-образ у різних культурно-історичних контекстах розглядався з множинними художніми інтерпретаціями (поєми – «Щит Геракла», «Взяття Ехалії», «Гераклея», які не дійшли до нас, трагедії – «Трахінянки» Софокла та «Геракл» Евріпіда), але завжди зберігалися основні «константи» твору. У всіх випадках важливу кодуєчу роль відігравали принципи інтертекстуальності та символіко-архетипічності.

Отже, не дивлячись на те, що «подвійне кодування» в мистецтві отримало оцінку в літературі постмодернізму, даний розділ нашого дослідження

присвячений витокам «подвійного кодування» в ранніх формах духовної культури, в тому числі і в міфі. Як і в постмодерністських творах, де їх структура є обов'язковим предметом текстологічного аналізу, так і в міфах «подвійне кодування» можна розглядати на прикладах культурних кодів із винаходом заплутаного сюжету з великою кількістю подій і образів. Звичайно, структура міфу не може бути повністю структурою постмодерністського тексту із використанням тематичного матеріалу популярної культури. Але міф про Геракла репрезентує окремі риси античного походження подвійного кодування, починаючи від того, що у грецькій міфології герой оповіді – це Геракл, у римлян – Геркулес. Міфологічний Геракл вважався у Греції за найбільшого героя. Спочатку його головними функціями було карати все темне і зле, а також, як син Бога сонця, зціляти хворих, або навпаки, насилати людям хвороби за якісь негативні проступки. Тут його образ-код алюзійно простягався до бога Аполлона. У інших міфологіях алюзії від цього коду Геракла простягаються до вавилонського Гільгамеша і фінікійського Мелькарта.

З цієї точки зору будь-який міф, як і міф про Геракла, можна уявити у вигляді *лабіринту* із заплутаним сюжетом, «калейдоскопічним» розташуванням чи поєднанням складних шляхів, образів, подій. До речі, для Стародавньої Греції та Єгипту вже були притаманні будівлі зі складно розташованими переходами-лабіринтами. Перш за все, згадуючи міф про найвідоміший лабіринт, який був збудований відомим майстром Дедалом на острові Крит та де тримали людинобика Мінотавра, що викликає ланцюг спогадів з іменами-кодами. Потім Мінотавра вбив Тезей, скориставшись ниткою Аріадни, щоб не заплутатись у хаосі складних проходів і переходів лабіринту. А для мистецтва постмодернізму «лабіринт» є не просто знаковим, а навіть сутнісним явищем, що створює ситуації подвійного кодування.

У зв'язку з цим приходять на пам'ять символи «лабіринту» з різних часів історії культури і мистецтва. Семантично лабіринт і є «кодом» з цілим арсеналом збереженої інформації та натяків на вихід з нього за допомогою провідної

ідеї, яка в руках («нитки Аріадни»), а мета – поза лабіринтом. Міф як дискурсивний лабіринт створює умови для побудови мистецького тексту, художнього образу з використанням тематичного матеріалу і техніки різних видів мистецтва. У свою чергу, це стає «подвійним кодуванням» в мистецтві з опорою на дві взаємодіючі системи пам'яті – образну і словесну. На прикладі міфу про Тезея бачимо їхню семіотичну спрямованість на створення, збереження, передачу і визначення додаткових значень міфологічних кодів через образи Дедала, Тезея, Мінотавра, Аріадни і, звичайно ж, символічного «лабіринту».

Згадаймо, що одним із п'яти кодів культури у Р. Барта є символічний код. Тож, якщо повернутися до семіотики міфу, то, наприклад, міфи про створення Всесвіту (космогонічні) включають до себе низку наочно-образних, несвідомо-художніх кодів – явищ або образів природи (Сонце, Місяць, зірки, всесвітній потоп), які з плином часу перетворилися на міфологічні культурні коди. Теологічні ж міфи, звичайно, складаються з персоніфікованих образів Біблії, що збігається із семіотичним визначенням «кодування» як процесом присвоєння умовно-знакового, кодового позначення різним позиціям культурної номенклатури та основою комунікативного процесу, в якому код для всіх агентів комунікації має однаковий обсяг «пам'яті» – понятійного тезаурусу.

За допомогою кодів, які стають символами у міфах (коли образ, подія виявляють іншу сутність), відбувається апеляція як до мас, так і до професіоналів. Наприклад, міф про Кассандру для одних читачів – це оповідання про нерозділене кохання та помсту, для інших – трагедія людини, яка бачить далі та більше, але її бачення майбутнього нещастя через невіру інших не може його відвернути. Ще комусь цей міф нагадує цікаве авантюрне оповідання, в якому присутня навіть пародія на людей, які нічого не знають і не хочуть ні в що вірити. Тому породжується цілий шлейф тлумачень, що тягнеться слідом за кожною закодованою думкою. А в цілому, незалежно від будь-якого тлумачення, Кассандра як символ-код – нещаслива пророчиця, яку не слухають, тобто її пророче призначення не затребуване.

Часто символи сприймаються реципієнтами більш адекватно, ніж сам міф у його семантичній глибині «подвійного кодування». У цьому контексті надзвичайно важливим є дослідження засновника школи структуралізму в етнології, компаративістики систем спорідненості у міфології та фольклорі К. Леві-Строса з проблем співвідношення кодів культури. Вивчаючи взаємодії біологічного (природного) і соціального (культурного) у людській поведінці, він дійшов висновку про первинність традиційних формальних структур у взаєминах між людьми, вважаючи, що на поведінку людини найбільший вплив мають символічні форми, традиції і ритуали архаїчних культур, а також артикульовані способи спілкування (конкретною мовою). Саме вони визначають характер суспільних інститутів і взаємин у певному соціумі, моделюють і стимулюють їхній розвиток, стабілізують і консервують певний соціальний рівень суспільства.

Опікуючись проблемами структурної антропології, К. Леві-Строс довів також значення і тлумачення символіки міфу й сакрального знання в цілому як фундаментального змісту колективної свідомості, підвалини стійких соціальних кодів у ментальних структурах [206]. Хоча є й інші думки, що стосуються проблеми символів у міфах. Так, метафоричність фрази «під егідою» виступає як код захисту, а також розкриває соціальний зв'язок із богами Зевсом, Афіною, Аполлоном та іншими, що акумулюють в собі природні сили. Водночас безкінечність змін у символічному використанні цих імен є прикладом універсальності людського мислення, пов'язаного з міфологічним мисленням.

К. Леві-Строс здійснив перехід від символічної теорії міфу (К. Юнг, Е. Кассіер) до власне структурної, використовуючи операційні методи теорії інформації та структурної лінгвістики. У статті «Структура міфу» (1955) він намагався не тільки застосувати принципи структурної лінгвістики до фольклору, а й вважав міф феноменом мови, що нагадує ставлення Ф. де Соссюра до мови і мовлення. Суспільна функція міфу, на думку К. Леві-Строса, може

полягати у примиренні висхідних протиріч соціуму з природою через культурні коди. Прикладом може бути будь-який міф.

І тут дуже важливим є міфологічне мислення, яке К. Леві-Строс характеризує як здатність до узагальнень, класифікації і аналізу, як свого роду «наукове», а тому й логічне. На його думку, міфологічна логіка оперує бінарними опозиціями: небо/земля, день/ніч, праве/ліве тощо. Виокремлюючи різноманіття і взаємопереходи цих кодів культури, він показує, що міфологічне мислення є принципово метафоричним, а його кодоутворюючий зміст розкривається через безкінечні трансформації архетипових образів. К. Леві-Строс приписує принципу бінарності універсальний характер, хоча механізм людського мислення не зводиться лише до бінарних опозицій, він більш складний.

На наш погляд, розуміння природи *міфологічної бінарності* у К. Леві-Строса розповсюджується і на процедуру визначення «подвійності кодування» в мистецтві. Це, зокрема, методологічно сприяє вибору методів класифікації об'єктів (художніх образів), що передбачає можливість розширення кодової множини об'єктів і внесення відповідних (трансформаційних) змін або, навпаки, фіксує однозначність ідентифікованих об'єктів (художніх образів). Так, з одного боку, темрява, влада ночі, підземне царство – це володіння дочки Хаосу – Нікс, яка народила від Мороку: бога смерті Танатоса, бога сну Гіпноса, а також Старість, Оману, Сум та наступне покоління онуків – Морфея, Фантаса. З іншого боку, опозиційними є володарі світла, сонця: оце у давньоримській міфології бог неба, денного світла, грози Юпітер (лат. Iuppiter); грецький бог Аполон, що втілює денне світло взагалі і Сонце зокрема; римська богиня ранкової зорі Аврора та ін. [412, с. 76].

Отже, процес кодування у міфі складають образні, метафоричні, символічні відношення між міфологічними об'єктами як предметами, явищами, подіями, або їхніми властивостями, а також між міфологічними суб'єктами. Тож розуміння міфологічного кодування репрезентується за концепціями Ф. де Соссюра і Ч. Пірса, де присутні: 1) код з точним визначенням образу, символу (наприклад, іконічний знак – Венера, Аполлон); 2) код з визначенням

контексту і відношеннями між об'єктами та їх властивостями (наприклад, знаки-індекси – «авгієві конюшні», гора Олімп); 3) код-символ, не пов'язаний безпосередньо з об'єктами чи суб'єктами фізично, але позначає їх умовно, за конвенціональністю його семантичного значення (наприклад, знак-символ – аполлонійське та діонісійське начало). Крім того, на основі положення Ч. Пірса про репрезентамент і знак та «подвійне» відношення між ними, а саме, об'єкта та його репрезентації, робимо висновок про можливість «подвійного» трактування міфологічного коду [412].

Таким чином, оскільки міфологічний код є знаковою структурою з певними правилами поєднання, упорядкування символів та «способом структурування» (У. Еко), у міфах відбувається семіотичне втілення кодів, то можливо визначити процес кодування з точки зору семіотики. Отже, міф є архаїчно-синкретичним видом мистецтва, в якому культурний код транслює систему умовних символів, образів, знаків та позначень. Міфологічний код символічно, художньо-естетично передає систему культуротворчих правил, збережену світоглядну інформацію за допомогою образів (троянський кінь, прекрасна Олена), мотивів (участь у війнах, штурми символічної Трої), сюжетів (про мандри, війна за символічну прекрасну Олену), знакових героїв (Одісей як втілення практичного розуму, далекоглядності, хитрості).

Міф також є *культурним кодом* на основі визначення М. Фуко, що «епістема – фундаментальний код культури», з набором процедурних практик, в яких код-епістема виступає в якості співвідношення «слова» і «предмета», як, наприклад, код-слово у Ренесансі, код-образ – у класиці, код-символ – у системі знаків у Новий час. Крім того, на основі досліджень з філософії та психології виявилось, що в процесі осмислення дійсності міф проявляє себе як невід'ємна властивість свідомості, притаманна *homo sapiens* протягом усіх століть його існування, незалежно від ступеня розвитку знань. У міфі з точки зору коду і кодування розглядається реальність та цінність людського існування у співвіднесенні з сакральним міфологічним часом і «парадигматичними» санкціями (М. Еліаде).

Лінгвокультурологічний аналіз міфу здійснюється за методом бінарної опозиції (Р. Якобсон), в якому головним є визначення симетрії та асиметрії формальних структур. На основі вивчення загальної структури міфу, основних міфологем, які обумовлені архетипними ідеями, можна також зробити висновок, що міф здатний функціонувати і в сучасних культурних системах та мистецтві – як неоміфологія у закодованій світоглядно-естетичній формі. Дуже важливим є прояв етнонаціонального та духовно-самобутнього характеру кожної культури в семіотичних особливостях коду і кодування в міфі.

Відтак, коди міфів є основою художньої творчості, образно втілюючись через «подвійне кодування» у різні системи пам'яті. Міфологічні коди-образи, події, герої, міста перетворюються на знаки і символи з характеристиками міфологічних першоджерел або з метафоричними чи метонімічними трансформаціями. Їхня унікальність зберігається, передається (комунікативність коду), репрезентується в художній творчості через процес кодування і розкодування.

Зокрема, «подвійне кодування» в міфі збігається із сприйняттям тексту з точки зору як реальних подій, так і вигаданих, що складає герменевтичну перспективу цього процесу. Різні форми мислення беруть участь у порівнянні та осмисленні співвідношення реального та вигаданого, але в кінцевій оцінці переважає перцептивність на рівні цілісного сприйняття міфологічного коду-образу. Прикладом «подвійного кодування» у використанні міфічних кодів може виступати, як вже було доведено, вживання імен античних богів і героїв у метафоричному та метонімічному сенсах, що підтверджує концепцію нумерологічного, ономотологічного методів аналізу О. Рощенко про міфологему в новій міфології. «Подвійне кодування» в міфі теж відповідає природі цілісного сприймання на чуттєвому рівні, і в процесі мислення та спілкування людини стає знаком уявлення якогось іншого об'єкта, дії, події, явища.

В якості підсумків можемо актуалізувати визначення «*подвійного кодування*» в міфі на основі множинності дефініцій цього поняття у Ч. Дженкса в мистецтві постмодернізму: «гра із семантикою і метафоричністю», «радикаль-

ний еkleктизм», «пародійне зіставлення текстуальних світів», «різні засоби семіотичного кодування», «парадоксальний дуалізм». Крім того, «подвійному кодуванню» в міфі також відповідають визначення постмодернізму Ж. Ліотара, а саме: «мовна гра», «абсурдизм», «плюралізм форм і змістів». І це не дивно, адже постмодернізм теж є свого роду «неоміфологією».

У зв'язку з цим неможливо оминати і прийоми текстологічного аналізу міфів, порівнявши їх із висновками У. Еко про «багатоваріантність прочитання тексту» та «комунікативну конференцію». Характеристик «подвійного коду» з його різноманітними кліше, як у міфі, так і в постмодерністському дискурсі, стосуються і символи «лабіринтів», чергування блоків подій, «переказ у квадраті», перекодування минулого у символах «лабіринту».

Завершуючи короткі підсумки попереднього викладу, можна сказати, що розгляд особливостей коду і кодування в міфах свідчить про універсальність «подвійного кодування» в естетичній свідомості, і тому такий підхід може бути застосований у будь-якій галузі духовної культури, в т. ч. у релігії, фольклорі та мистецтві.

2.3. Фольклорні коди і кодування у народному мистецтві

Фольклорний код є системою передачі історично накопиченої інформації в музиці, танцях, казках, прислів'ях та інших видах народного мистецтва. Народна музика як невід'ємна частина народної художньої творчості характеризується збереженням та передачею фольклорних кодів у вокальній (пісенній), інструментальній, вокально-інструментальній та музично-танцювальній формах. Різні форми фольклору довгий час існували в усній (безписемній) формі і передавалися лише їх виконавцями, що створювало умови для «подвійного кодування» з багатоваріантністю прочитання тексту (У. Еко). Як у давні часи, так і у сьогоденні фольклорні коди часто використовуються композиторами і виконавцями у вигляді цитувань. Тому для розкодування змісту нових

творів є актуальним звернення до музичного фольклору як мистецтву етнокультурних кодів, образів, змістів, подій, інтонацій, ритмоформул, форм-кодів та процесу встановлення асоціативних зв'язків.

Українським мелосом і піснями різних українських регіонів займалися (Ф. Колесса, М. Лисенко, П. Лукашевич, М. Максимович, А. Метлинський, І. Прач, О. Серов, В. Трутовський, М. Чулков та ін.) і займаються (В. Гошовський, С. Грица, В. Давидюк, О. Дей, А. Іваницький, Г. Нудьга та ін.) багато збирачів і дослідників.

Так, український фольклорист-музикознавець та засновник кібернетичної етномузикології Володимир Гошовський досліджував пісні Закарпаття з визначенням жанрових особливостей мелосу балад. У своїй статті «Фольклор і кібернетика» (1964) він показав застосування до народних пісень нових методів аналізу на основі принципів лінгвістики та кібернетики, що розкривало особливості законів знакових систем при вивченні наспівів ліричних пісень. Співвідношення поетичного і музичного змісту народних пісень вивчав російський фольклорист Ф. Рубцов. Теоретичні проблеми парадигматики фольклору, його функціонування у просторі і часі вивчає український музикознавець і етнолог-фольклорист Софія Грица, здійснюючи багаторівневий аналіз народної творчості, слідом за В. Гумбольдтом відзначаючи, що комунікативна функція фольклору найближча до мови. Це збігається з вченням Ф. Соссюра, який вважав мову кодом і виділяв подвійність мови-мовлення, а концепція радянського музикознавця Б. Асаф'єва базувалася на твердженні про походження музики з інтонацій мовлення.

Відтак, знакові форми та семіотична система знаково-кодових засобів широко представлена у фольклорі мовою, символікою, традиційними формами поведінки, гастрономічними уподобаннями тощо. Дослідниками визначаються також кодові фольклорні жанри у ритуалах (весільні, хороводні, поховальні, на народження) і характерних жанрах народної творчості (в українців – думи, у росіян – билини, у ірландців – саги тощо).

У системі знаків – семіотиці, знак культури як певний емпіричний об'єкт може сприйматися на чуттєвому рівні і виступати у процесі мислення і спілкування людей представником якогось іншого об'єкта. Таким прикладом може бути мова, де головним є слово – репрезентант дійсності чи думки. Саме тому у своїх культурологічних дослідженнях **О. Потебня** (1835-1891) спирався на джерельний для культури матеріал (мову, фольклор, звичаї, вірування тощо), надаючи переваги значенню *слова*, його внутрішньої форми. Завдяки цьому відбувалося проникнення в таємниці духовної культури давніх народів міфологічної доби (мовознавчий, філософський, етнографічно-фольклористичний, літературознавчий підходи). Реконструюючи слов'янську міфологію, він долучав до дослідження давні обряди, звичаї, ритуали, системи заборон, що регламентували життя прадавньої людини «від колиски до гробової дошки».

«Народна мудрість, знання», – а саме так перекладається з англійської *folklore*, – є найтривалішою і всеохоплюючою системою збереження, варіювання та трансляції інформації з духовного життя людини. Фольклорні коди (фольккоди) увійшли до літератури і мистецтва, поєднавши в одне ціле різні часові відрізки історії, тим самим розкриваючи особливості становлення і людської цивілізації, і культури загалом.

Виникнення різних видів народної творчості віддзеркалюють процес життя людей від народження до смерті (від колискової пісні до поховального обряду), через коди лірики (пісні про кохання та обряди весілля), героїки, мирної праці (пісні з символами буття та життя). Хоча можна виокремити і фольккоди через інші дефініції, пов'язуючи з філософськими, естетичними та міфологічними категоріями, а саме: духовне й тілесне, піднесене і низьке, аполлонійське та діонісійське тощо.

Фольклорні коди через образні, музичні, поетичні знаки і символи нерідко сягають своїм корінням міфологічних (за Ф. Буслаєвим) або історичних героїв (Л. Майков, В. Міллер). Розповідь про них можемо зустріти у будь-якому епосі та інших фольклорних жанрах. Наприклад, у давніх билинах про

Іллю Муромця, Володимира Великого відображені коди конкретних історичних осіб та подій. А саме, Володимир Красне Сонечко поєднує в собі риси двох київських князів (Володимир Святий та Володимир Мономах). Підтвердження своїх теорій дослідники прагнули віднайти чи то в міфологічності, чи то в історичності існування цих символів-кодів.

Творчі переробки культурних кодів у фольклорі поєднані зі зміною язичницького світогляду, який довгий час впливав на розвиток обрядової поезії з її стійкими архетиповими образами. Архетипи більше транслиували інформацію на семантичному рівні та в узагальненій формі. У народних заклинаннях, змовах, календарних, весільних та поховальних піснях через існування збірного образу, як коду-символу, передавалися певні ідеї, зміст, міфологічні образи тощо. Наприклад, зооморфні образи билини про князя Волха, який для досягнення мети перетворювався на тварину, птицю та рибу. Відправившись до Індійського царства, він та його дружина стали мурахами та проникли до фортеці, де і перемогли ворогів. Тут образ Волха є символом, або знаком перевертня, який, за теорією В. Уорнера про природу символу, розкриває свою сутність за допомогою другорядних значень, а саме перевтілень.

Існує інший тип кодування, в якому символ обмежується тим, що є позначенням самого себе. Наприклад, говорячи про казковий образ Лисички-сестрички, зразу виникають асоціації з хитрістю та виверткістю. У численних сюжетах «Лисичка і Півень», «Лисичка і Вовк», «Лисичка і Журавель», лисичка виступає як символ хитрощі, позначений самим об'єктом – лисичкою. У багатьох казках про Лисичку, незалежно від того, з ким лисичка спілкується, результат один – обман на ґрунті хитрощів та виверткості. Тобто «Лисичка» – код, який у казці є символом хитрощів, що розкриваються в особливостях цього коду.

Процес кодування спостерігаємо також в інтерпретації інших символів, які поміщені в контекст казкової оповіді та діалогову взаємодію між героями: Лисичка – Вовк, Лисичка – Півень, Лисичка – Журавель. Є й інша взаємодія

як процес кодування – інший діалог із зовнішнім світом, зі світом людей. Наприклад, у казці «Лисичка-сестричка і вовк-панібрат» розвиток сюжетних подій пов'язаний із зустріччю з людьми. Та у цій казці є ще одна взаємодія – з надприродними явищами: «вовк-панібрат виїв середину у бичка, напустив туди горобців та соломкою бік запхнув. Поставила його Лисичка-сестричка та стала чекати...» [353, с. 22].

Для дослідження і розуміння фольклорних кодів є важливими праці філолога-фольклориста, теоретика мистецтва **Володимира Проппа** (1895–1970), який у своїй роботі «Морфологія казки» розробив теорію структурно-функціонального опису казкового сюжету [299]. В іншій роботі – «Історичні корені чарівної казки» – він виявив генетичні зв'язки казки з етнографічною дійсністю, розглянувши обряд ініціації як реальну основу пояснення сюжетної схеми чарівної казки [298]. На засадах аналізу сюжетів казок Аарне-Томпсона, В. Пропп виявив типові дії-функції казкових персонажів, розташованих у певному порядку. Тридцять дві функції дійових осіб та сім персонажів (антагоніст-шкідник, дарувальник, помічник, царівна, відправник, герой, помилковий герой) створюють структуру коду-сюжету чарівної казки.

З цієї точки зору кожна казка має певну схему-код із усіма складовими. Так, у казці «Розум і щастя» можна знайти, за В. Проппом, усі персонажі: антагоніст-шкідник – розум-щастя; дарувальник і помічник – розум, царівна; відправник (змінюється протягом казки – отець, хазяїн, цар, герой – Розумний Хлопець; помилковий герой – умовні ситуації), дії-функції яких складають будову казки. Створення в сюжеті проблемної ситуації (процес навчання) та її послідовне розв'язання (стати професійним майстром, одружитися на царівні) логічно вибудовують основну мораль казки – розум і щастя мають йти поруч, доповнюючи одне одного.

На прикладі казки вивчалися всі можливі трактування кодів і принципів кодування. В. Пропп на основі порівняльно-типологічного аналізу знаходив паралелі давньоруським билинам у сюжетах інших народних епосів. Так, спираючись на висновки Проппа, знаходимо, що символ-код сили й мужності в

образі Іллі Муромця є не тільки у слов'янському фольклорі, а й в інших європейських казках. У Німеччині згадується Ілля Русин в поемі про Ломбардського правителя Ортніта. Представниками руської землі у Тідрек-сазі є Князь Володимир і наблизений до короля Греції Ілля. Предметом дослідження коду Іллі Муромця стають і місця його проживання: місто Муром, Чернігів, Чернігівське князівство, Муровець, Моровець, Муром Рязанської землі тощо. Пізніше у билинах про Іллю Муромця простежується також кодова ідея християнства. Від народження Ілля був калікою і тільки завдяки паломникам, які володіли даром зцілення, він зміг стати добрим воїном, переможцем над ворогами тощо.

Розшифрування кодів забезпечується їхньою незмінністю. Образ Іллі Муромця є символом-установкою на сприйняття коду народного героя зі всіма якостями, характерними для нього – краси, сили, шляхетності, мужності. Процес кодування, пов'язаний із цим образом, передає героїчну якість психологічного «лейбла» Іллі Муромця у знаково-символічній формі та емоційно-оповідальному змісті.

Також, спираючись на В. Проппа, можемо визначити, що культурний код у казці й у фольклорі існує на рівні структури сюжету та структурних співвідношень його героїв та їхніх дій.

Фольклорними кодами-образами у багатьох європейських народів стали герої казок, героїчного епосу, легенд, історичних оповідей. Наприклад, фантастична вигадка у англійській казці «Джек і бобове стебло». Джек продав корову за бобові зерна і почалися пригоди, які, за структурою Проппа, можна назвати кодовими (від зав'язки-казки через пошук-пригоди до щасливої розв'язки – знаходження виходу). «Казковий світ» цієї казки досить об'ємний: продав корову – посадив зерна – вони проросли – з'явився паралельний світ з родиною Людожера і т. п. У цій казці, за фольклорною традицією в композиції, повторюваність дій кожного разу виявляє нові рішення (продати, купити, посадити, пролізти, знайти тощо). Специфіка характерних фантастичних образів теж підходить під визначення коду як сталої конструкції: злий, велетенський,

ненажерлевий тощо повторюються у цілій низці казок, як про Джека («Джек – переможець велетнів»), «Том – хлопчик з пальчик»), так і інших казок.

Характеристики персонажів також має багато в чому спільні коди-дії: пошукач щастя, грошей, багатства, маленька людина. Характеристики життєвого простору і часу цього світу виявляють теж свої закономірності-коди: похід за щастям з маленького села до великого міста (царства) чужої держави тощо, через темне до світлого («від терен до зірок»). Предмет сюжету, як правило, щастя, яке асоціюється із багатством, коханням (але теж, як правило, з багатими царівнами, царевичами). Ці художні ознаки створюють процес психологічного кодування.

Для розуміння змісту коду і особливостей кодування у народному мистецтві необхідно визначити й їхні контексти. Американський соціолог і культуролог *Вільям Ллойд Уорнер* (1898–1970) розумів «культурний контекст» як соціально-структурований. Будь-яка інтерпретація, яка характеризує контакти взаємодії, одночасно знаходиться і у більш широкому полі «системи дій» – групі, співтоваристві, нації тощо. Крім того, він вважав, що існують й інші структурні контексти: моральний, технічний, надприродний. Моральна система пристосовує людей одне до одного, технічна – до зовнішнього світу, надприродна – з богами і священними речами [200]. Все це збігається з особливостями коду і кодування як певної сталості структури, так і її втілення у контекст.

Стабільність кодів, як і символів культури, відіграє важливу роль у соціальному житті та підтриманні статусів членів професійних співтовариств. В. Уорнер виділяв три типи символів, які в нашому дослідженні збігаються з визначенням кодів – референційних, евокативних, проміжних. Перший тип символів, як правило, використовується серед науковців із попереднім обговоренням їхнього значення. Евокативні символи пов'язані із вираженням почуттів, зокрема у мистецтві і фольклорі. У науці та житті цей тип символів зустрічається менше, ніж проміжні, які у своєму типі поєднують риси перших і других символів одночасно [14, с. 46–47].

Тож, згідно з цією типологією В. Уорнера, визначимо типи кодів-символів на прикладі функціонування фольклорних виконавських колективів. Залежно від професійної діяльності, виконавські колективи народної музики (гуслярі, скоморохи, ашуги, акини, кюйши, бахши, оленши, жонглери, менестрелі) мали свої специфічні фольклорні коди як жанрові, так і образно-емоційні, тобто певну систему і контекст взаємодії людей, інструментів, колективного виконавства, жанрів, манер виконання, тематики виступів тощо. Наприклад, при знайомстві із поняттям «скоморохи» у нас завжди виникає асоціативний ланцюг послідовностей: актор, музикант, поет, колектив, інструмент. Виступ скомороха на площі супроводжувався виконанням епічних, сатиричних, пародійних пісень-казок, а також скоморох міг бути дресирувальником та танцюристом. Водночас з точки зору концепції В. Уорнера поняття «скоморох» можемо трактувати і за системою символів, яка має кодові функції збереження колективної пам'яті та почуттів. Зокрема тут спостерігаємо спадкоємність традиції (виступи скоморохів на площах з критикою правлячої верхівки від Середньовіччя до сьогодення), адже коди-символи пробуджують спогади про минулі події (розстріли як скоморохів із інструментами, так і просто незадоволених владою), які проходили протягом століть. Скомороші (фольклорні) символи містять високу ступінь концентрації емоцій та почуттів (від жартівливих до жахливих), які консервуються у відповідних знакових формах та пробуджуються наново при повторному їхньому використанні (у тому числі і новими поколіннями). Символи, які кодомовно спрямовані на встановлення зв'язків із минулим індивіда чи групи, за природою нераціональні та евокативні. Саме вони посідають центральне місце в колективних співтовариствах (як сакральних, так і секулярних) [14, с. 47].

Фолькрепертуар (замовні-заклинальні інтонації-поспівки; ритуальні пісні календарних і сімейних обрядів; повір'я; міфологічні, легендарні, історичні пісні) мають свої особливі кодові слова та інтонації. Наприклад, часті повторення приспіву типу «Ех!», «Ой!», «Ох!» тощо, вельми характерні для народної творчості і відомі ще від традицій язичництва як оберег від злих духів.

Кожна країна та її народ має свої фольклорні тексти, у яких зберігалася, трансформувалася і транслиувалася інформація з притаманними їй кодами. *Народне танцювальне мистецтво* також можна розглядати з точки зору кодів і кодування. Танець «Камаринська» має крокові рухи з різними елементами. Руки знаходяться на поясі, потім розводяться по сторонах. Є присядки, підскоки, ходження колом, які фольклорними рисами притаманні тим чи іншим жанрам.

Відтак, мистецтво танцю як рухливої пластики теж має свої знаки, які відтворюються у жестах і рухах. Знаки-коди у синкретичному мистецтві хореографії передавали образи підкорення людей силам природи та намагання жити в гармонії з природою. Наприклад, танці папуаських племен, як і багатьох інших архаїчних племен, мають міфологічну і магічну основи. Невипадково танці мисливців за традицією виконуються чоловіками із зброєю. Для налаштування на перемогу танцюристи у своїй уяві вишиковуються поруч із померлими пращурами, які надихають їх своєю силою. Одночасні та одноманітні рухи танцюристів зачаровують, намагнічують атмосферу. Танцюрист на напівзігнутих ногах ритмічно вдаряє себе в груди, входить у транс, що і є метою дійства.

Цей танець виконується до наших часів із кам'яними сокирою та списом. Справа в тім, що у папуаських племен і досі обмаль залізних предметів. Сокира у руках танцюриста є давнім солярним символом, який асоціюється із небом, заради якого приносили жертву і спокутувати гріхи. Крім того, сокира є ще й символом грому, родючості, влади, дощу і шторму. Тобто у культурних кодах племен – це не тільки військовий символ, а й символ успішної людини. Це збігається з визначенням багатозначності символу на відміну від знаку, який семантично більш однозначний, і тому його через цю однозначність легше розшифрувати.

Характерною рисою вербальних текстів-кодів календарних обрядів Різдва і Пасхи («Добрий вечір тобі, пане господарю, радуйся! Ой радуйся, земле, Син Божий народився!», «В Різдвяну ніч», «Ой дай, Боже», «Бог предвічний»,

«В глибокій долині», «Час радості, веселості») є повторення образів Христа, Сина Божого та Діви-Мати. У процесі їх побутування відбуваються певні стилістичні, жанрові тощо зміни, хоча фольккоди – текстові і музичні – формувалися як кожна система соціально-значимих стереотипів колективною пам'яттю (Ю. Лотман).

Відтак, дуже важливим залишається зв'язок сучасної культури і традицій, в яких фольклор посідає чільне місце і, відповідно до історичних змін, зі збереження традицій та фольклорних текстів-кодів. Спадкоємність, стійкість художніх засобів та одночасно їхня варіативність транслуються від покоління до покоління, включаючись у новий контекст з додатковими значеннями фольккодів.

Згадуючи розвиток фольклору від первісного суспільства до сьогодення, можемо зауважити, що тексти, які з'являлися в обрядах, історичних піснях та інших жанрах, усі базувалися на мові та утворювали складні кодомовні системи текстів з різними комунікативними спрямуваннями.

Особливо цікавим явищем є імпровізаційність у формуванні поетичних текстів пісень та музичного супроводу, яка тільки підкреслює стійкість основних мотивів – музичних і текстових. Наприклад, «Ой ну, люлі, люлі» має мінімум три варіанти. Кожен з цих варіантів має інтонацію-код колискової з характерним для цього жанру повтором одного мотиву, який увесь час залишається, варіюючись тільки на розспівах слів пісні. Текстовий код конституюється за назвою пісні: 1-й варіант – «Ой ну, люлі, люлі» [290]; 2-й варіант – «Ой люлічки, люлі» [355]; 3-й варіант – «Ой ну, люлі, люлі» [290]. Але відмінність текстових кодів тільки в тому, що додаються нові рядки (2-й варіант), або нові пропозиції щодо годування дитини (1-й, 3-й варіанти). Таким чином, усі пісні рівнозначні, взаємозамінні та відтворюються в різних обсягах та залежать від виконавців. Аналіз текстів з точки зору виявлення в них кодів-мотивів дозволяє по-новому побачити пісенний жанр колискової.

Таких прикладів багато, причому пісня може мати необмежену кількість варіантів. Приміром, «Вселена, веселися»: відомі шість варіантів пісні, де кодом є жанр колядки з його обов'язковою розповіддю про народження Ісуса у вертепі між бидляти, Янголів, пастирів тощо [174; 175; 176; 177; 178; 354].

Фольклорні коди передавалися від покоління до покоління в усній, вербальній або невербальній формі у жанрах казки, пісні, танцю. Наприклад, казка «Коза-дереза» містить кодових діда і бабу, як позитивних героїв, так і негативних, які чинять між собою суперечливий комунікативний процес. За допомогою кодів-символів казки розкриваються моральні категорії добра і зла. В цілому казка «Коза-дереза» розповідає про реальні речі. Але поряд із людьми (Дід, Баба, сини) у казці є звірі (коза, зайчик, вовк, ведмідь, лиса, рак), а події, описані в ній, – казкові. Про те, що події є казковими, свідчить ситуація з раком-небораком, діалоги та ситуації з Дідом (синами, бабою) і Козою. Як це Дід міг вигнати синів та бабу за те, що коза говорила неправду про свої вигули на пасовищі? Тож, казкові коди-символи-образи допомагають викликати процес кодування за рахунок багаторазового й різноманітного повторення ситуації (коза-дереза обманює діда, коза-дереза залякує зайчика) у боротьбі добра й зла; чесного і нечесного, доброго та злого тощо. Мораль цієї казки також розкривається кодами-символами-образами.

Можна провести паралель між казкою із своїми повторами та народні пісні, хороводи з повторами. Народна гра – хоровод, рух людей по колу зі співом і танцем, включає в себе повтори, як у співі, так і в рухах. Українська народна пісня «Два півники» виступає як дитяча пісня-гра з основним символом сонця, світла, але й вогню, войовничості, крім того, смерті та зла, воскресіння, сили чоловічої плоти, домовитості [325, с. 159].

Фольккоди формуються сукупністю вербальних або вербально-невербальних структур, які функціонують у побуті, спілкуванні, різних видах мистецтва. Для кожної комунікативної групи характерний свій зміст фольккодів. Наприклад, виконавці-танцюристи у різних жанрах народно-сценічного танцю

(хоровод, ліричний, фольклорний, фольк-джаз) передають рухові коди-елементи (ніг, рук, корпусу), за якими глядачі дізнаються про жанрову і національну приналежність виду танцю. Відкриваємо термінологічний словник хореографа і бачимо перелік рухів-кодів українського, кавказького, російського, іспанського, циганського танців. Такий набір слугує для розкодування хореографічної інформації у створенні художніх образів.

Зупинимось на *українській народній хореографії*. Наприклад, образ Козака представлено в танці під однойменною назвою. Козак дрібненько відбиває ногами землю, щоб вона гуділа, витинає голубці, підскакує щупаком, приспіває і викрикує голосно. Тож його рухи-коди і допомагають розібратися в національних особливостях танцю, розкодувати художній образ Козака.

Відтак, український танець, як і інші народні танці, будується за певними кодовими стандартами-рухами: боковий хід, вихилясник, голубець зі стрибком, кабріоль, стрибки з підгонами ніг, повітряні ножиці та ін. Дослідник В. Верховинець записав й інші назви рухів (доріжка, присядки, напівприсядки, «бач, як заплів», «от завернув», «от загіба») [68, с. 45]. Саме за цими елементами та музикою, яка теж є інформаційним та комунікативним шифром, можемо дізнатися про назву танцю: гопак, козачок, аркан, чеберячка. Наприклад, чеберячка – це старовинний український танець, який має багато фігур і виконавців, розташованих по колу. Чоловіки з закладеними за плечі руками по черзі піднімали з полу чарку і випивали її, а потім викидали через плече одним махом. Усі інші танцюристи плескали в долоні і приспівували. Потім розклали вогонь і перескакували через нього (за переказом Антонія Якси-Марцинківського).

Близький до нього ще один український народний танець – плескач. В ньому основним елементом є ритмічне плескання у долоні в розмірі 2/4. Як вважає дослідник Андрій Гуменюк, переважна кількість українських танців включає одні й ті ж самі рухи, які виникли як результат національного темпе-

раменту й місцевого колориту, традицій народного та місцевого одягу. Він поділяє українські народні танці за музикою і кодовими рухами на метелиці, гопаки, козачки; коломийки, гуцулки, верховини; польки й кадрилі [97].

Хороводи ж містять аудіальні (музика, спів), вербальні (рухи), зорові коди. Стійкість кодів поєднує цей вид народної творчості у синкретичне дійство з музикою, грою, танцем та драматичною дією. У окремих народів є свої кодові різновиди хороводів, які мають наступні назви: коло – Югославія (Хорватія, Сербія); хоро – Болгарія; оро – Македонія; веснянка – Україна; карагод – Білорусія та Росія; хоруми – Грузія тощо. Наприклад, хоруми – це давній грузинській народний чоловічий танець з короткою мелодичною лінією з двох тактів (до речі, за короткою структурою нагадує українські «Дударик» і «Щедрик»), але з дуже складним метроритмом – п'ятидольний такт з різними акцентами, тобто з мелодичним і ритмічним кодом.

Усі народні хороводи мають кодові ознаки залежно від функцій: обрядові, необрядові, кругові, некругові, з інструментальним чи хоровим супроводом. Грузинські хоруми супроводжують чибони чи чонгурі разом із долі. Українські веснянки, навпаки, розспівуються в унісон, або антифонними перегуками. Білоруські веснянки супроводжуються «гуканням», ніби закликаними до весни, які приурочені до рівнодення. Спосіб виконання теж є певним шифром цього виду народної творчості.

Фольклорний код дуже часто відтворюється у діалогічній формі – запитання і відповіді. Як пише дослідник української народної пісні Олексій Дей, чергування питань і відповідей є найпоширенішою формою викладу в старій верстві обрядової поезії, в хороводних веснянках («Мости», «Огородонько», «Царенко», «Воробчик») [101, с. 81]. У піснях такого структурного типу організація змісту повідомлення підпорядковується принципу послідовного наростання дії, ліричного хвилювання. Так, музична складова пісні «Воробчик» розподілена між двома хорами. Частина жіночого хору запитує, а друга частина відповідає. При цьому одна дівчина в центрі кола показує рухами дії, що відбуваються у тексті. Музика і структурна складова цієї пісні-дії є незмінними,

але в них закладена майбутня варіативність тому, що при незмінності тексту і музики, рухи будуть змінюватися від одного виконавця до іншого, створюючи простір для творчої імпровізаційності.

Фольклорна традиція як кодова включає в себе функцію збереження інформації. А вже її засвоєння та відтворення, навіть у текстах мінімального об'єму, створюють умови для трансформації, імпровізації та творчого переосмислення.

Інформативність є ознакою пісенної структури, яка передає послідовність, або трудових процесів, або побутової чи любовної історії, що збігається з дослідженням коду, навіть у сучасній антропокультурній лінгвістиці, де в термінологічних сенсах код застосовується, як в інформатиці та кібернетиці теж для представлення інформації [8, с. 113].

Наприклад, народна жартівлива пісня «Ой на горі два дубки» містить образи дівчини і хлопця. Поетичний символ дубу невід'ємний від теми життя та кодів людської довговічності, цілісності, здоров'я. Виступаючи в цій пісні як психологічний паралелізм, символіка дубків виконує асоціативно-ланцюгову функцію, коли в пісні поєднуються картини людського і природного та виникає асоціативний натяк на відносини, які надають можливість вистояти на горі двом дубкам проти вітру. Два дубки зібралися до купки, щоб протистояти вітру, а асоціативний ланцюг відсилає наше мислення далі: «Так і люди мають зібратися в пару для того, щоб вистояти проти викликів долі». Отже, пісня жартівлива, але в ній закладений глибокий зміст. Перші два рядки пісні повторюються двічі, що створює додаткове психологічне навантаження. Перші два куплети – малюнок природи, на який в наступних куплетах спроектовані людські взаємини. Хлопчина розповідає, що він – один в батька син, дівчина – одна в мамці донька. Одразу виникає враження несподіваного переходу від однієї теми до іншої, але при заглибленні у зміст перших двох куплетів, відчуваєш органічний тематичний зв'язок між ними. Для цього розшифруєш з позицій народнопісенної естетики розгорнуте порівняння. Тож, у сукупності символів-образів цієї пісні закладений її код [13, с. 139].

Сукупність знаків-ритмів, їхня комбінація, яка міститься у характерних мелодичних і ритмічних зворотах-«лейблах», притаманна і коломийкам. Коломийки відомі з XVII ст. (дослідник В. Гошовський), їхні сталі конструкції-коди характеризуються чітким поетичним розміщенням чотирнадцяти складів у кожному рядку [91]. Такий лаконізм нагадує стислу інформацію кода та його економічності й точності в передачі повідомлення. Приміром, у коломийці «Ой злетіла зірка з неба, та й золота стрівка, та на того подвір'ячко, та де файна дівка. Та й злетіла зірка з неба та й золотий кубок, та на того подвір'ячко, де файний парубок» є двопланова будова, яка характерна для цього пісенного жанру. Один план – образ «зірки»-долі, інший – образ дівчини (чи парубка, за аналогією), що розкриває смислове зерно пісні: кого знайшла доля? Незалежно від слів, коломийка має чітку структуру, яка теж є кодовою.

Взагалі, *архетиповість музичних кодів у піснях* пов'язана із ментальними і комунікативними осередками древніх слідів людської психіки. За засобами комунікації між людьми Д. Кірнарська виділяє їх чотири: заклик (призову), прохання, ігри, медитації. На прикладі двох українських пісень визначимо їхні коди-архетипи. Народні пісні «Вже сонце низенько» та «І шумить, і гуде» мають певні спільні події й образи, але зовсім різне їхнє втілення. У першому зразку, як і у другому, головна героїня – Дівчина, що чекає кохання. У обох є строгі матері, одна – хлопців не пускає до хати, коли «вже сонце низенько, вечір близенько», а друга не дозволяє хлопцям доню провждати до дому: «Ой прошу ж я тебе, не веди ж ти мене, бо сердиту матір маю, буде бити мене». Звичайно, на першому місці у піснях слова, які розкривають зміст та кодову інформацію. Так, образ матері у другому зразку характеризується словами «буде бити мене», а також у спогадах доньки – «Ой ти, ненько, моя, а я донька твоя, тоді було бити-вчити, як маленька була». Образ хлопця в пісні «Вже сонце низенько» викликає обурення: «Ой я тебе люблю, ще й любити буду, тільки признаюся, що брати не буду». У пісні «І шумить, і гуде» сама дівчина виводить формулу свого щастя: «треба мені чоловіка: ні старого, ні

малого – козаченька молодого. Щоб у полі орав, і у домі дбав, ой а мене молодую та й хозяйкою звав!».

Колоритність картин оформлюється музичними засобами, у яких яскраво представлений синтез слів і мелодій. Інтонаційні коди прохання, як у пісні «Вже сонце низенько», де дівчина звертається до коханого – «спішу я до тебе, ти ж моє серденько», – проявляються у вигляді хвилястого контуру мелодії (вона ж бо не впевнена). Про такий тип звернення пише Д. Кірнарська: «М'язово-моторна складова архетипу прохання спирається на уклін, схиляння голови і всього корпусу – інтонаційний профіль, відповідний базисній формі прохання, такий уклін відтворює: подібні мелодії виходять із так званої «вершини-джерела», як наприклад, відома фраза-питання Ленського “Що день прийдешній мені готує?” або фраза-питання Тетяни “Хто ти, мій ангел чи охоронець?”» [166, 80]. Так само у народній пісні про нерозділене кохання: початок мелодії з верхньої ноти, потім поступеневий спад, хвилястий мелодійний контур, інтонації любовної жалоби – типовий комунікативний код-архетип ліричної пісні.

Інший архетип й інтонаційні комунікації у пісні «І шумить, і гуде». Відтворюється взаємодія дівчини, яка знає, чого хоче від життя, матері і майбутнього чоловіка. Для цієї пісні характерний просторово-руховий, енергійний аналог комунікативного архетипу заклик. Без тіні сумніву, за допомогою активних ламаних висхідних стрибків мажорної мелодії трактується природний рух пісні. Тут код закладений на відміну від попередньої мінорної пісні, в якій розв'язка зумовлена відмовою хлопця від закоханої у нього дівчини, та презентацією архетипу-коду ліричної пісні з проханням.

Цікаво, що народні ліричні пісні увібрали до себе узагальнені конструкти, які відображають у звуці закодований зміст. Наприклад, пісня «Ой дівчино, шумить гай» також має код інтонації заклик. Тільки побудова цієї пісні відрізняється від пісні «І шумить, і гуде» тим, що в ній словесний текст розташований діалогічно. Хлопець тут починає пісню, а дівчина відповідає. На допомогу приходять також образи природи в русі (шумить гай, нехай шумить,

ще й гуде) та образ майбутньої хати – чужої хати, як свекрухи лихої. Моторні хлопець і дівчина, рухливий еквівалент архетипу-коду заклику схожі на давні зразки архетипів заклику військових, шаманів [13, с. 140].

Архетип-код прохання в піснях «Ніч яка місячна» та «Місяць на небі» можна охарактеризувати так само, як і в пісні «Вже сонце низенько», що є підтвердженням стійкості первинних інтонацій та їхньої упізнаваності, не дивлячись на зміст і, навіть, на щасливу чи нещасливу розв'язки.

Кодова стійкість у традиції зберігається й у відношенні «інструмент-виконавець». Так, український інструмент «кобза» відомий, за описом М. Лисенка, як козацький інструмент, який був козаку і вірною дружиною (до речі, не обов'язково мається на увазі жінка, а дружина як вірне військо), і мальованою бандурою. Кобза і бандура були для козаків тотожними. Кобзарі як співаки і музиканти зберігали та передавали інформацію у формі історичних пісень і дум. Вони мандрували від міста до міста і були схожі на давньогрецьких поетів-кіфаредів, арабських поетів.

Після аналізу творів народного мистецтва (казки, народної пісні і танцю, народних обрядів, виконавської практики та народного інструментарію), можемо констатувати, що фольклорні коди, як і інші коди, забезпечують збереження народних традицій, їхню переробку і наступну передачу у вигляді різних жанрів (інформації) на основі своєї незмінності, пізнаваності. Саме такі якості фольклорних кодів забезпечують «розкодовування» змісту творів.

Фольклорні коди, втілюючись у народній творчості, можуть сягати міфологічних або історичних подій і героїв (Володимир Великий, Володимир Мономах, Ілля Муромець). Фольклорні коди як коди-архетипи транслюють інформацію на семантичному рівні. На основі аналізу народних та мистецьких творів, у яких першоджерелами є фольклор, виявлена подвійність моделей у символіці, жанрах, сюжетах, які перегукуються із розумінням коду і подвійного кодування, яке виявляється через слово та предмет; означене – означуване; текст – реальність.

2.4. Релігійні коди та процес кодування в сакральному мистецтві

Релігійний код транслює інформацію через знаки і символи. Кожна з релігій має свої традиції і базується на джерелах, які містять відповідну інформацію: християнство – у книгах Біблії; іслам – у Корані та суні (традиції Мугаммада); буддизм – у дотриманні морального закону на шляху визволення душі з коловороту втілень і досягнення нірвани. Тобто, ці джерела є збірками правил-кодів, які утворюють процес кодування у спрямуванні мирян до віри, супроводжуючи усі етапи шляху до Бога. І, звичайно, все, що естетично посилює цей процес (архітектура храмів, зображення святих, ритуали, обряди, музичне оформлення тощо), містить в собі творення кодового дійства.

Якщо розкрити значення слова «релігія» як зв'язок або віра, то стає зрозумілим, що вже у своїй кодомовній основі релігійне мистецтво здійснює накопичення, зберігання, передачу інформації, як в будь-якій «культурній системі» зі своїм світоглядом і світосприйняттям (визначення релігії Кліффордом Гірцем). Розглядаючи коди релігії як зв'язок між людиною і Богом у практиці різних видів сакрального мистецтва, знаходимо їх типізовані стилістичні особливості та жанрові приналежності.

Система кодів і процес кодування у релігійному мистецтві семіотично існують через організацію у вигляді умовних знаків і символів, позначень, текстів молитов, музичного оформлення тощо. Кожна складова релігійної свідомості та дійства в різних видах мистецтва має свої образні коди. Втім, за своєю структурою, процес кодування у сакральному мистецтві не відрізняється від інших практик знакових систем: він включає в себе знаковий засіб, значення знаку, інтерпретацію знаку виконавцем, інтерпретацію знаку сприймаючим, тобто стандартну семіотичну ситуацію і герменевтичну процедуру.

Такий підхід ґрунтується на концепції «двоїстої істини» англійського політичного діяча і філософа *Френсіса Бекона* (1561–1626). Вона пронизана компромісністю розуміння Божого «одкровення», істини від Бога (теологічної істини) та істиною філософською (відкритою в науковому пізнанні), де розрі-

зняються чуттєве та розумне начало в душі людини. Концепція «двоїстої істини» нагадує про співіснування аполлонійського та діонісійського начал у міфології і визначає деякі особливості кодування в релігії та подвійного кодування в сакральному мистецтві. Показово, що вчення про «двоїсту істину» пройшло довгий історичний шлях з часів середньовіччя від Ібн-Рушда, Дунса Скота, Френсіса Бекона і до сучасної філософії, передбачаючи взаємну незалежність, «подвійність» істин розуму і догм релігійної віри.

Особливого значення для аналізу коду і кодування в сакральному мистецтві набувають також концепції структурного психоаналізу, у якому слово-код функціонує у вигляді стійких понять, цілих словосполучень. Зокрема, у релігійному дискурсі вони містять інформацію, яка повторюється, бо передається через молитву-код.

Код-слово у молитві є ключем до розуміння не тільки у вербальному стані, а й музично-словесній виразності церковної літургії, розкриваючи християнські ідеї і моральні норми. Релігійні хоральні композиції мають тому текстомузичну форму, яка підкорена мовному тексту, авторитету Слова. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Иоанн 1: 1-4).

У релігійному кодуванні інформації перш за все молитва забезпечує збереження і трансляцію кодів-слів. Сакральний зміст кодового процесу полягає в передачі інформації, яка йде від людини до Бога, а у Сходженні Духа – й навпаки. Тож, кодом культури в релігії можна визначити Слово, молитву, образ Явлення. У релігійних культурах-кодах, згідно з П. Флоренським, відбулося становлення сакральних цінностей як кодів, що вплинуло на виникнення і поширення релігійного мистецтва. Саме тому М. Бердяєв відзначив, що релігійно-філософська думка розглядала походження культур з релігійних культів-кодів, культів-кодів предків, священних вірувань-кодів.

Звичайно, символічність і метафоричність релігійно-церковної мови теж є різновидом кодомовності, на що звертає увагу один із протестантських авто-

рів Х. Тілліх. Символом-кодом є і релігійно-літературні твори, зокрема, оригінальні пам'ятки писемності Київської Русі: «Синайський патерик», агіографічні твори Нестора, Феодосія Печерського, «Київський патерик».

З художніх творів різних століть на релігійну тематику здається можливим виокремити культурні коди і процеси, які створюють умови для кодування, в тому числі і «подвійного». Так, вивчаючи біблійні символи-коди як семіотичні виявлення вірувань і почувань, наявних у сакральному мистецтві, розглянемо ті, що складають основи релігійних культів в образно-закодованій формі. Як відомо, у християнстві центральною фігурою є Ісус Христос. Згідно із християнським віровченням, Він виступає месією, спасителем людства від гріха. Сакрально-естетичне трактування образу Христа у більшості художніх майстрів залежить від їхньої конфесійної приналежності, історичного періоду, національних традицій. Наприклад, у майстрів романського стилю код-образ Христа зображується всемогутнім переможцем у сяйві слави і небесної влади; у готиці – в терновому вінці, на хресті в передсмертних муках через драматичне бачення світу, що було характерним для пізнього Середньовіччя.

Код-образ Христа пов'язаний також із передачею сакрального образу краси. Саме таке естетичне розуміння знайшло своє кодомовне втілення у композиціях, представлених церковними майстрами різних середньовічних приходів. Композиція «Різдво Христове» майстра Вишебродського олтаря (1350), яка насичена витонченими фігурками тварин із різдвяними жанровими мотивами, одночасно передає почуття материнської любові. Тут сакральний образ краси втілений на відміну від церковних творів «Воскресіння Христа» і «Моління про чашу» майстра Тржебоньського олтаря (1370–1380), що передають середньовічну естетику драматизму та патетики.

У зв'язку з цим російський релігійний філософ *Микола Лосський* (1903–1958) вважав, що ідеал краси є повністю реалізованим в Абсолютній сфері духовного буття (Бог, Царство Боже) та Ісуса Христа, якого внутрішньо споглядають святі і містики у процесі духовного досвіду. Якраз у цьому знаходимо підвалини «подвійного кодування» в процесі герменевтичного розпізнавання

як «розкодування» коду, що збігається із думками іншого релігійного мислителя – Івана Ільїна. Останній пише, що у процесі художнього споглядання, художньої медитації митець проникає в сакральні таємниці буття, осягає природу Бога, світу і людей та втілює свій духовний досвід у новій реальності – творах релігійного мистецтва [278, с. 92]. Відтак, таємниці буття, природа Бога, світу і людей мають свої *сакральні культурні коди (сигнатури)*, які в процесі творчого втілення-кодування набувають ознак «подвійного кодування» у мистецьких витворах та підлягають розкодуванню через упізнання кодів.

Кодом релігійного мистецтва можна вважати *ікону*. Недарма о. **Павло Флоренський** (1882–1937) розробив філософію та естетику ікони, акцентувавши увагу на синтезі мистецтв у храмовому дійстві та впливу на людину часопросторовими вимірами сакрального мистецтва. Він пише, що людина через споглядання ікони пізнає трипостасну Істину (Бога), як вищу красу в її модифікації – світлі, переповнюючись духовною радістю [278, с. 84]. Хоча, як вважав П. Флоренський, Абсолютна краса у чистому вигляді відкривається тільки окремим духовним подвижникам, а більшій частині людства допомагають відкрити Красоту саме її символи у культовому дійстві та сакральному мистецтві ікони.

Ікони відтак є не тільки семіотичними одиницями, а й сакрально-онтологічними сутностями (П. Флоренський). Разом з тим, ікона та канони її написання і є тими кодами сакральних образів, які мають безпосередній вплив на процес кодування у світському мистецтві. Тут релігійний канон не обмежує художника, а збагачує і багаторазово посилює особистий творчий досвід на основі досягнень попередніх поколінь. Чим стійкіший канон, тим глибше і прозоріше він передає загальнолюдську духовну потребу: канонічне є церковне, Церковне – соборне, а соборне – загальнолюдське [278, с. 85].

Коди релігійних образів на прикладі *образотворчого мистецтва* розглядаються у співвідношенні інших стилістичних особливостей, як історичного часу, так і індивідуальних авторських стилів. Так, Леонардо да Вінчі першим відмовився від дрібних деталей зображення на користь створення загального

образу, першим застосував у мистецтвознавстві термін «золотий перетин», не відділяв заняття наукою від мистецтва. Хоча «Благовіщення» Леонардо ще виявляє зв'язок із раннім Відродженням, але вже досконала краса Марії й архангела, колористика картини відносять ці кодові риси стилю до мистецтва Високого Ренесансу.

Називаючи імена майстрів Відродження, ми відразу згадуємо їхні шедеври, які вже стали своєрідними кодами того часу: Леонардо да Вінчі – «Джоконда», «Таємна вечеря»; Мікеланджело – «Давид»; Рафаель – «Сікстинська мадонна» тощо.

Крім того, у біблійній, так само як і в міфологічній тематиці через образ святого (у міфології – героя) простежуються риси людської індивідуальності. У відомій фресці Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря» (1495–1497) Ісус Христос зображений із апостолами увечері на трапезі перед самим розп'яттям. Ця фреска була створена в стилі кодів епохи Відродження, суть яких – у зверненні до релігійної тематики в її гуманітарному значенні з використанням нових художніх прийомів. Об'ємна композиція Леонардо включає в себе різні плани, але вони поєднуються в один сюжет-код, що робить його більш реалістичним і навіть живим.

Художник зображує кодовий сюжет, але відмовляється від кодів-традицій середньовічної іконографії, яка буяла умовностями в зображенні і була розрахована на «подвійність» сприйняття. Принципове розмежування раціональної релігії (доступної освіченим) та образно-алегоричної релігії (доступної всім) було прописано у трактаті арабського філософа і лікаря, представника арабського аристотелізму Абу-ль-Валід Мухаммед ібн Ахмед ібн Рушд «Спростування спростування» як двоїстість істини. Оскільки леонардіва ікона є символічним зображенням прообразу ідеального людства, то їй притаманні стандарти-коди зображення. Кодовими є навіть елементи іконографії Спасителя: німб, верхній одяг (гіматій), пурпурний хітон зі смугою «клав, книга, іменування ІС ХС (скорочення від Ісус Христос) – ліворуч і праворуч від зображення» [82].

Але Леонардо відійшов від цих кодів, і на першому плані у нього була передача драматизму очікуваної події зради та його емоційного забарвлення. В образах апостолів він бачив не стільки святих, скільки звичайних людей, які глибоко переживають в цій драматичній ситуації. Кожен з апостолів має свою позу, міміку та жести. Фігури розташовані таким чином, що сакральна композиція представляє єдине ціле та передає всю гостроту коду-сюжету, який наповнений людськими пристрастями та переживаннями.

Кодомовні й композиційні рішення Леонардо спрямовані на передачу основного дійства, де центральною є фігура Христа: він зображений посередині на фоні просвіту дверей. Апостоли трохи відсунуті від Христа з метою концентрації уваги саме на Ньому. Голова Ісуса розташована в точці сходження всіх ліній, а учні структурно розбиті на чотири групи, кожна з яких виглядає динамічною і жвавою. Стіл має невеликі розміри, а трапезна витримана в лаконічному, строгому стилі. Завдяки цьому акцент зосереджений на персонажах-кодах.

Образ кожного учня має свій особистісний характер. Передаючи цей код-сюжет Біблії, Леонардо, на відміну від інших майстрів (Т. Гадді, Д. Гірландайо, К. Роселлі, А. Дель Кастанто), досягає глибокого розкриття почуттів учнів, які мають безпосереднє відношення до того, що відбувається на вечері. В інших майстрів усі учні мали статичні пози і нібито не брали прямої участі в події. Підкреслювався образ Іуди його уособленням від інших апостолів, що передавало штучність події. У картині Леонарда Іуда знаходиться серед апостолів, їхня реакція на його слова («один з вас зрадить мене!») стає тим ключем, який допомагає глядачам виокремити власне Іуду.

А саме, Філіп схоплюється з місця, посилаючи Ісусові своє здивоване запитання («Хто ж зрадник?»), Яків, не приховуючи свого обурення, розводить руками, злегка відкинувшись назад. Фома піднімає вгору руку, нібито намагаючись усвідомити й оцінити, що відбувається. У групі, що сидить по праву руку Вчителя, панує дещо інший настрій. Від фігури Христа вона відо-

соблена доволі значною відстанню, і є очевидною емоційна стриманість її учасників. Іуда стискає в руках капшук із срібняками та зображений у повороті, його образ пронизаний трепетним страхом перед Ісусом. Кольорові тони теж підкреслюють фігуру Іуди, – вона написана у більш темних тонах, ніж інші, та різко контрастує зі світлим та яскравим образом Іоанна. Останній безвольно схилив голову і смиренно склав руки. Між Іоанном та Іудою вклинився Петро. Усі присутні чекають від Христа відповідь про ім'я зрадника. У цілому «Тайна вечеря» передає складний емоційний підтекст, якому до цього часу (XV ст.) в італійському живописі аналогів не існувало [82].

У цьому сюжеті кожна епоха і національна культура трактувала образ Христа згідно з певним стандарт-кодом, але водночас знаходила нові риси. Так, ще за правління часів римського імператора Костянтина Великого, Ісус часто зображувався як молодий «Добрий Пастир» з кучерявим волоссям, яке було або довгим, або коротким. Взагалі образ Доброго Пастиря можна віднайти у грецькому архаїчному та єгипетському мистецтві [431].

Довговолосий Христос західної культури доповнювався іншими місцевими рисами в зображенні обличчя і одягу за африканськими, американськими, азійськими зразками. Наприклад, старовинні ефіопські образи Ісуса як і Марії, мали витягнутий довгий ніс. З точки зору художника Чарльза Ндеге із Танзанії Христос був чорношкірим. Є відомою і африканська картина Джо Каучі «Чорний Ісус благословляє дітей». В азіатських варіантах зображення Ісуса домінують національні східні риси його обличчя (Японія, Китай, Корея, Індія, В'єтнам). Індіанський народ навахо більш за все цінує красу, тому на їхніх іконах поєднуються слов'янська писемність, візантійський колорит, індіанські дива [273].

Разом із тим, усім зображенням Христа притаманні риси коду, а саме, принципи економичності та пізнаванності. Принцип економичності у зображенні Христа допомагає відтворити його зміст як центральної фігури вчення.

Принцип пізнаваності, зокрема за його одягом, тлом та середовищем, характерним для певної місцевості, є обов'язковим тому, що інформація, яка зашифрована в іконі, має бути «декодованою».

Взагалі зовнішності Христа як певному коду приділяли увагу художники різних часів (Мікеланджело, Рембрандт, Рубенс), включаючи елементи символізму та містицизму. Серед робіт Рубенса є такі, що включають образ Христа: «Спорудження Хреста», «Розп'яття», «Зняття з хреста», «Христос та Грішниця». Картини виконані у стилі бароко з відповідною театральністю композиції, драматизмом, композиційним рухом, яскравими колірними контрастами. Але часто у трактуванні образів-кодів Рубенс йде від вимог реалізму з його рисами повнокровного життєствердного оптимізму, характерного для подальшої творчості художника.

Канони письма, т. зв. коди культури, закріплювали церковні собори, але вже після Андрія Рубльова візантійський канон і традиційний іконописний стиль піддалися трансформації. У XVII ст. іконописці все частіше звертаються до синтезу традицій та новацій іконопису [137]. Прикладом такої зміни кодів-канонів є творчість російського іконописця XVII ст. *Симона Ушакова* (1626-1686). Його роботи засновані на кодових біблейських сюжетах «Тайна вечеря» (1685), «Христос – Великий Архієрей» (1658), «Христос Еммануїл» (1686) та ін. свідчать, що іконописець володів усіма засобами тодішньої техніки, але цікавився й західними новаціями. Залишаючись вірним традиціям русько-візантійського іконописання, він використовував т. зв. «фряжський» стиль (з давньоруського – італійський, від гр. Φραγκος – франк; по суті – найменування прийомів іконопису, що відрізняється зовнішньою достовірністю в передачі матеріального світу). Наприклад, його ікони «Христос Еммануїл», що були написані у 1668 та 1686 роках, відрізняються тим, що перша виконана за стародавніми канонами кольору і ліній, а друга – більше зі західноєвропейським нахилом у фігурах і рухах. Тож, коди культури, а у даному випадку це іконографічні образи молодого Христа, характеризуються з точки зору історичних і

порівняльних (діахронічних) параметрів та дескриптивних (синхронічних) складових (класифікація Ф. де Соссюра).

Кодування тут виявляється і в тому, що ікона, спільно з читанням богослужбових текстів і співом під час літургії, уводить з дійсності і закодує нас у містичну реальність. П. Євдокимов називає цей феномен «теологією присутності», спираючись на літургійний досвід Церкви та переказ про першого іконописця – св. євангеліста Луку, а також на матеріали VII Вселенського собору. Так він пояснює властивість ікони «являти» під час богослужіння і читання молитов реальність присутності коду-архетипу, тобто процесу кодування у сприйнятті людини. Тут відбувається організація простору, побудова композиції, деформація зображених фігур та архітектури, проробка одягу напіваабстрактними складками, написання ликів тощо. П. Євдокимов порівнює вплив ікони на людину і законами сприйняття мистецького твору – гармонічності, музикальності, краси. На основі аналізу музичності кольору можемо перейти до розбору музичних кодів літургійного дійства, частково використовуючи таку класифікацію П. Євдокимова [120, с. 367].

Інформаційні функції *музичного сакрального «коду»*, як і релігійного музичного мистецтва в цілому, виявляються у передачі, обробці, зберіганні, запам'ятовуванні і розшифруванні різноманітної інформації. Такі загальні закономірності кодування виділяються у трактуванні композиційних і музично-виражальних засобів. Вони підпорядковуються усім засобам музичної виразності у логіці чинопослідування і драматургічного руху. До кодомовної сфери музики відносяться особливості мелодики, ритміки, гармонії, фактури, ладотональні характеристики, структура музичного цілого, тип його формоутворення і розвитку.

У сакральній музиці на прикладі псалмів, у яких Слово Боже поєднане з молитовною відповіддю людей у антифонному співі, виявляється їхнє значення для молитовного заглиблення у Слово Боже. У сприйнятті сакральної музики можемо провести паралель із спогляданням ікони та відповідної духовної реакції на це споглядання. Крім того, у літургійному співі «Боже Слово»

як код передається поетичними стихами та прозово-риторичними тропами (тропарями). Поєднання змінних прозаїчних тропів із повторюваними поетичними стихами творить оду (пісню) з її заспівами (тропарями) і приспіваними (стихами). Повторюваність слів-кодів посилює духовно-релігійний вплив на людей з використанням художньо-естетичних засобів текстотворення із впровадженням відповідних кодів.

Справа в тім, що слова молитов не стільки щось описують, скільки є знаковими-кодними символами (кондаком) і для досягнення ефекту впливу-кодування вони можуть розспівуватися із повторенням певних слів, складів чи окремих звуків (наприклад «алілуя», «амінь»). Характер співу тут стає ірмологічним, підіймаючись до споглядання Пресвятої Трійці у «мелодії богослов'я». В ісихастській молитві слова, відігравши свою дискурсивну роль, відходять, поступившись інтонаційному звуковому «ладові» і душевному умиротворенню, що властиво «нечутній мелодії» духовної тиші, яка є понад фізичними звуками. Завдяки сакральним піснеспівам ми входимо в «коло» вічного життя Пресвятої Трійці, яке є «серцевиною» всіх ангельських і земних літургійних кіл.

Отже, участь у літургійному співі є величезним шансом для духовного преображення людської особи, а сам літургійний спів як сакральний жанр музики, є мистецьким шедевром. Вища мета церковного піснеспіву – не в догоджанні музичним смакам чи естетичному подразненні психоемоційної сфери, а у передаванні Божого Духа для преображення людини. Це надає натхнення, у визволенні вірянина від гріховності, підйому його душі до відмови від грішних помислів і пристрастей, а відтак і до зміни свідомості в опануванні зовнішніх життєвих обставин.

Переходячи від живописного (і кодографічного) до музичного втілення релігійних кодів у мистецтві, можемо визначити церковні жанри музики (меса, літургія), які були призначені для виконання в костелах під час богослужінь. Хоча не тільки ці жанри включали в себе звернення до сакральних кодів. Так, німецький композитор, органіст, музичний теоретик, письменник кінця XVII

– початку XVIII ст. Йоганн Кунау пише біблійські сонати «Музичні зображення деяких біблійських історій у 6 сонатах, які виконуються на клавирі» (1700).

Церковна музика як Божественне провидіння впливає на розум і почуття людини, починаючи із ранніх часів християнства. Церковна (сакральна) музика формувалася у тісному зв'язку із духовними традиціями Середземноморських культур. Серед перших відомих жанрів були псалмодія та гімни. Поступово складалася християнська традиція читання Біблії (літургичний речитив). У моду входили «вечері любові» на згадку про Тайну вечерю. Вони стали прообразом літургії та всеношної – вже кодованих дій у релігії та сакральному мистецтві.

Одним із музичних кодів у церковній музиці з принципами економічності та пізнаваності. Наприклад, західноєвропейська середньовічна культова монодія – «григоріанський хорал» – є плодом колективної творчості поколінь протягом історії християнства у Західній Європі. Принцип економічності у «григоріанському хоралі» спрямований на збереження низки культових піснеспівів, тобто інтонаційного змісту кодового піснеспіву та його інформативну наповненість про часові періоди IV–VII ст. Принцип інтонаційної «скупості» григоріанського хоралу робить його добре пізнаваним у співацькій християнській традиції. Тому григоріанський хорал, внаслідок своєї інформативності, використовується й досі, що відповідає визначенню коду як моделі комунікації (Р. Якобсон).

Григоріанський спів (одноголосся) можна порівняти з музичним кодом меси до X ст. Кодовим стає також інструментальний супровід (з XVII ст.) у церквах латинського обряду. Загалом меса має прототипом євангельський епізод Тайної вечері. Вона являє собою центральний обряд добового циклу богослужіння католицької церкви, в якому важлива роль належить музиці. Текст меси та її побудова мають композиційну стрункість і послідовність. Музичне оформлення складалося в практиці григоріанського співу: воно походить від

речитативу, псалмодії, антифонного до респонсоріального співу, які, в свою чергу, для меси теж є кодовими.

Різні європейські школи (Нотр-Дам, Ліможська, Шартрська) по-різному трактують коди григоріанського співу. Так, із розвитком багатоголосся григоріанські піснеспіви обробляються у вигляді органуму, дисканту. А вже до періоду XIV ст. відносяться перші зразки хорових багатоголосних циклів ординарія, в якому григоріанській спів має своє розподілення на невматичні розспіви від 2 до 4-5 тонів на склад.

Григоріанській спів можна вважати кодом меси, тому що згідно з прийомами кодування він скоріше використовує низку музично-історичних засобів: інтонаційних формул східно-середземноморських музичних культур, елементи візантійського, галліканського, амвросіанського співів, фольклор німецьких і кельтських племен. Ритміка давнього григоріанського співу заснована на нерегулярному чергуванні довгих і коротких тривалостей, а особлива роль належить найтоншим ритмічним нюансам [262, с. 150]. Крім того, григоріанський спів має переважно однакову мовну основу – латинь. Тексти григоріанських співів в основному відносяться до дискурсу Біблії, тобто образи-коди піснеспіву, моделі побудови тексту-коду забезпечують збереження, переробку і передачу інформації, що відповідає основним критеріям герменевтики, спрямованої на розуміння кодів.

Процеси кодування, розпізнавання, «розкодування» зустрічаємо у творах видатного італійського композитора XVI ст. Джованні П'єрлуїджі да Палестрини, який був неперевершеним майстром хорової поліфонії та главою римської поліфонічної школи, зокрема писав меси до різних свят. Церковна музика Палестрини спирається на коди-формули григоріанського співу. Духовні мадригали Палестрини написані на вірші церковного характеру, зміст яких відноситься до прославляння кодів-образів Спасителя і Пресвятої Діви.

Його Велична меса на День всіх святих «*Ecce ego Ioannes*» (Ось я, Йоганн), піднесена меса на Успіння Богородиці «*Assumpta est Maria*» («Вознеслася Марія <на небо>») містять кодові віддзеркалення гуманістичних ідей епохи

Відродження на «кодові» церковні свята. Так, у різдвяній месі «Hodie Christus natus est» («Сьогодні Христос народився») звучать мотиви різдвяних пісень і грандіозний хвалебний гімн «Laudate Dominum omnes gentes» («Хваліть Господа, усі народи»). Як бачимо, вже самі назви мес концентрують певну інформацію, що стає кодом цих творів.

Взагалі меса має кілька різновидів: *ordinarium* та *proprium*, які різняться кількістю частин і призначенням. Наприклад, Меса сі мінор Й. Баха була написана на зразок *missa ordinarium* та складається з п'яти частин. Кожну частину цього циклу можемо визначити як своєрідний код меси («Господи помилуй», «Слава», «Вірую», «Святий», «Агнець Божий»), тому що вони є складовими змісту і мають незмінну «кодову» інформацію. Зокрема й Бах використовує мелодію григоріанського співу, звертаючись до давньої традиції використання хоралу, в частині «Credo» («Вірую»), яка є символом віри.

Є не випадковим інтерес до релігійних музичних кодів в *українському церковно-співацькому мистецтві* середини XVIII ст., коли українська партесна творчість, починаючи із XVII – першої половини XVIII ст. стала своєрідною перехідною ланкою між періодом Середньовіччя і Новим часом. Вивчення тогочасних рукописних джерел дозволило українській дослідниці О. Шуміліній виявити музичні коди, за якими чергуються групи партесних концертів: а) за ознакою жанру піснеспіву; б) за його місцем у богослужінні; в) за присвятою певній церковній події, святу або святому; г) за тематикою співів; д) за церковним календарем [388, 7].

Попри те, що у концертах-псалмоспівах, написаних на традиційні для партесної творчості богослужбові тексти, спостерігається творче ставлення авторів до текстів Книги псалмів, композитори все одно користуються початковими рядками-кодами обраного псалма, а згодом відбувається подальше розшифрування значення текстів згідно з першоджерелами.

Якщо говорити про музичні коди, характерні для церковної музики, навіть і для концертної практики, то серед найтипівіших можна виділити поліфонічну техніку з імітаційними формами у фактурній організації. Так, тема

фуги теж є музичним кодом, який отримує розвиток і розбудовує весь твір. Найяскравішим прикладом є клавiрна творчiсть Йоганна Себастьяна Баха. Короткі імітаційні побудови, канонічні секвенції і, звичайно, нескінченний канон теж можна віднести до прикладів музичних кодів, які часто були поширені не тільки в церковній музиці, а й у просто камерно-інструментальній.

Для розуміння *кодування в літургії* є цікавою характеристика української дослідниці **Н. Середи** музично-літургійних інтонацій із тональною єдністю усього циклу, а також великих і дрібних внутрішніх підциклів. На її думку, музичні інтонації Літургії оглашених, Літургії вірних, Євхаристичного канону, початкового розділу (ектенії й антифони), заключного розділу (подячні молитви «по Св. Причащанні»), декількох піснеспівів, об'єднаних в один номер, дає право трактувати їх саме як коди. З цієї точки зору для музики Нового часу в умовах парадигми багатоголосної специфіки було характерним прагнення відродження лінійного, монодичного типу мислення, яке на різних рівнях музичного циклу сприяло перетворенню усіх кодів. Після цього відбувається поєднання трьох шарів музичної культури: традицій православного монодійного богослужбового співу, народнопісенних і загальноєвропейських традицій. Вони характеризуються авторським ставленням до літургійних циклів та складають загальний контекст розвитку християнського сакрального музичного мистецтва [319].

Також на основі методів структурної лінгвістики та структуралізму можемо визначити різні види «коду в культурі» й у традиції церковного читання глав Євангелія на передпасхальному «страсному тижні». Відповідний жанр пасіону відомий ще із IV ст., коли текст прочитувався співучим голосом. Інтонаційно виділялися репліки Ісуса, Петра, Іуди тощо. Пізніше у пасіонах стали використовувати хорівий спів. Наприкінці XVII – початку XVIII ст., за часів Йоганна Себастьяна Баха, пасіони змінилися під впливом опери. У них з'явилися речитативи, арії, розвинувся оркестровий супровід. Тексти пасіонів стали нагадувати оперні лібрето. Серед пасіонів Й. Баха добре відомі – за Іоанном, Матвієм, Марком, хоча найбільш масштабними є «Страсті за Матвієм».

Бахівські пасіони є музичними роздумами про сутність євангельської драми. Вони складаються з чотирьох драматургічних планів, серед яких узагальнюючий всіх містить протестантські хорали. У зв'язку з цим згадаємо, що у католицькому богослужінні використовувався григоріанський спів, який мав формули-коди і виконувався переважно латиною. Протестантський же хорал був заснований на мелодіях з пісенними інтонаціями народного походження, виконувався німецькою мовою усією громадою, супровід був акордовий. У виконанні бахівського Пасіону за Матвієм беруть участь два чотириголосних хори. Кожен з них має свій оркестр і солістів. Оркестр складається з старовинних інструментів, а басова партія належить органу. Для католицького богослужіння, на відміну від православного, є характерним звучання інструментальної музики.

У пасіонах візуальний і вербальний ряди кодів забезпечуються традицією, схожою на народні театралізовані дійства з представленням євангелічного сюжетного розвитку: хресний шлях на Голгофу, зрада Іуди, полон, страждання, розп'яття Христа. Аудіальний ряд тут – це власно музичне виконання. Медійний – комунікативна передача інформації про усі події Пасіону за Матвієм. Тож, у цьому жанрі сакрального мистецтва фактично представлені усі культурні коди, які набувають музичних і синестезійних форм.

Крім меси, на Заході був поширеним та популярним жанр ораторії. У композиторів ХІХ ст. найчастіше зустрічається т. зв. «страсна ораторія» (Л. Бетховен, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон), в якій теж існують коди у синтетичних формах цього жанру.

Інтерпретація Літургії як сакрального жанру духовно-концертної музики відбувалася протягом тривалого часу. Наприклад, «Літургія» П. Чайковського зберегла традиційні принципи побудови церковного циклу, але й відкрила шлях індивідуального авторського прочитання жанру з великим драматургічним розвитком музичного руху. К. Стеценко дотримується канонічно-кодових параметрів жанру літургії, відтак його релігійно-естетичні підходи до жанру відбуваються з віросповідальних, богословських, уставних позицій. У

музичному розвитку Літургії український композитор дотримувався логіки чинопослідування. Водночас «Літургія св. Іоана Золотоустого» К. Стеценка є циклом, що відтворює мистецьку концепцію літургійного жанру, оперуючи багатоманітними релігійно-музичними кодами.

На сьогодні в богослужбовому вживанні Православної та Греко-католицької церков є три типи літургії: Літургія Івана Златоустого, Літургія Василя Великого, Літургія св. Григорія Двоєслова, які знаходять свій музичний вияв у творчості сучасних композиторів, більшість з яких звертаються до Літургії Івана Златоустого.

Нарешті розглянемо процес у сфері *духовної музики*, пов'язаний з релігійною культурою, який нагадує «подвійне кодування». Він здійснюється на рівні написання композитором музичного твору, його виконання та сприйняття людиною кодів релігії, репрезентованих у сакральній музиці. Для прикладу звернемося до музики духовних творів К. Монтеверді, які відкриваються збіркою двадцяти трьох маленьких мотетів (1582) під назвою «*Sacrae Cantionculae*» та збіркою духовних мадригалів. Швидше за все, Монтеверді використовує в них традиційні основи церковної поліфонічної школи. Цікаво, що композитор відбирає тексти із Священного Писання виключно з темами мучеництва, відкриваючи простір для музичного кодування експресивних ставнів та образів страждання. Євангельський текст використовується вільно, із скороченнями, перестановками, перебудовами, звичайно, для виконання не у католицькому богослужінні, а у камерних умовах. Тож, з одного боку, композитор звертається до кодів Біблії, її сюжетів, текстів, образів, а з іншого, трактує їх з авторськими ремарками, що і складає підвалини «подвійного кодування» як трактування кодів-текстів, кодів-образів у сакральному мистецтві. Діапазон подвійного кодування сягає широкої палітри вираження: від релігійно-канонічного до світського.

Стійкість традиції у використанні старовинної церковної поліфонії та звернення К. Монтеверді до нової світської гомофонної музики представлено в його творі «*Літанія діви Марії*» (1608–1610). Цей твір з'явився одночасно із

Четвертою і П'ятою збірками мадригалів композитора та операми «Орфей» та «Аріадна». За словами В. Конен, усі новації композитора – захопленість новим видом мистецтва (оперою) та відкриттям лірико-драматичної епохи в музиці – спричинили появу «Літанії» та віддзеркалилися в його нових прийомах [180, с. 253]. Відчуття жанру, ясна усвідомленість художніх задач дозволила К. Монтеверді поєднати принципи світської музики та сакральні особливості мистецтва католицького культу. Музика католицької традиції піддалася індивідуалізованій інтерпретації композитора, що і викликало «подвійне кодування». При збереженні зовнішніх форм літургійної музики відбулося насичення її почуттям особистості та вираженням неповторних переживань людини, який є зразком для земного світу. «Цю вільну релігійну сповідь Монтеверді можна розглядати як прямого родоначальника майбутніх великих творів протестантської традиції духовної музики Шютца й Баха» [180, с. 253].

Втілення образу діви Марії у К. Монтеверді («Літанія діви Марії») є досвідом його творчих пошуків, та вивчається він тільки як нові кроки до досягнення оперного мистецтва композитора. На прикладі цієї опери Монтеверді можна побачити, що у підході до використання історико-музичних текстів проявляється авторське ставлення до слова-коду-знаку, яке визначає кодо-знаковий процес у новому творі. Музично-виразні засоби, які були в арсеналі образності «Літанії» К. Монтеверді, перш за все відносяться до композиційних засобів старовинної церковної музичної практики. Григоріанській хорал як кодо-знаковий засіб в манері старовинного псалмодичного одноголосся і передає ставлення композитора до традиції. А у поєднанні хоралу-коду з інтонаціями оперних мелодій створюється основа кодування для подальшої інтерпретації тексту виконавцем і перцепієнтом. Тож, аналізуючи у такий спосіб твір «Літанія діви Марії» Монтеверді, можна дійти висновку, що код є стійкою композиційно-інтонаційною будовою, яку визначаємо за її незмінністю (образ, сюжет – у даному прикладі), а «подвійне кодування» відносимо до втілення ідеї в музичному мистецтві (творі Монтеверді) та процесом актуалізації коду в новому вигляді.

Крім того, будь-які мистецькі твори, у яких використовуються релігійні теми і сюжети, не завжди мають пряме відношення до релігійного культу, але мають дwoяке сакральне призначення залежно від дотримання канонів. Навіть у творах К. Монтеверді, який звертається до техніки нідерландської поліфонії, риси світського побутового стилю проявляються яскравіше, якщо використовуються разом з канонами. Відчуття протиріччя між безперервним «потокom» нідерландського багатоголосся, характерним для загальних форм музичного руху, які насичені мелізматикою та художнім мисленням композитора на основі мелодійних мотивів, створюється відтак «подвійним кодуванням» через звернення до різних шарів музичної культури. Такі прояви одночасної апеляції до класичного і сучасного з другої половини ХХ ст. позначають як «подвійне кодування».

Таким чином, спираючись на знаково-символічний вимір культури, який розроблявся у філософії культури Е. Кассіером та його послідовницею С. Лангер, можемо констатувати, що втілення релігійних кодів як символів-знаків у сакральне мистецтво пов'язано з безперервним процесом їхнього кодування і декодування в художній образності. Історія релігійного мистецтва віддзеркалює семіотичну різноманітність у підходах і методах творення все нових і нових шедеврів світової художньої культури з включенням кодів, вироблених релігійною свідомістю.

Отже, код в релігії і кодування в сакральному, зокрема, культовому мистецтві, як історичних форм духовної культури, мають глибинний зв'язок із кодом культури і процесом кодуванням у мистецтві взагалі. Усі складові релігії (теологічні вчення про Бога, світ і людину, віра, храмові дії, обряди і ритуали, інтерпретація основних сфер суспільного життя відповідно до принципів релігійного світогляду, релігійна філософія і мораль) презентують у сакральному мистецтві свої коди-символи, коди-діяння, коди-образи, які спрямовані на те, щоб залишити у свідомості, дії, пам'яті, культурі духовну (сакральну) інформацію для її подальшої обробки, інтерпретації, трансляції, спираючись на «кодування» та «декодування».

Висновки до Розділу 2

Вивчення закономірностей розвитку кодів культури і культурно-історичних традицій «подвійного кодування» узгоджено з визначенням їхніх особливостей в історії духовної культури, зокрема, міфі, релігії, фольклорі. На основі аналізу міфів, релігійно-канонічних та фольклорних зразків, виявлені семіотичні особливості кодів та процесів кодування в різні періоди історичного розвитку культури. Міфологічний, релігійний, фольклорний код має асортимент художніх засобів, умовних знаків (символів, позначень), спрямований на моделювання текстів, розкриття образів та накопичення, переформатування та трансляцію інформації. Основним критерієм для герменевтики міфологічного, релігійного, фольклорного кодів є його упізнаваність, яка і сприяє його «розкодуванню». Коди в міфі, релігії, фольклорі через їх художню репрезентацію викликають «подвійне кодування» в мистецтві. Це пов'язано з втіленням у мистецтві міфологічних, релігійних, фольклорних мотивів-кодів та образів-кодів, тобто символів античних міфів, християнських та фольклорних символів-кодів.

У контексті семіотики як методологічної складової вивчення культури (Р. Барт, Дж. Віко, Е. Кассіерер, Ж. Лакан, Ч. Пірс), у розділі визначена тотожність символу і коду в міфі, релігії, фольклорних практиках.

Зокрема, на основі розуміння поняття «структура» структуралістами і постструктуралістами, визначено зміст «коду» в міфі, релігії, фольклорі та відповідні «подвійні» моделі: код-символ, код-жанр, код-сюжет, код-план. Вони збігаються із основними критеріями розуміння коду і подвійного кодування взагалі за визначеннями М. Фуко (слово та предмет); Ф. де Соссюра (означене – означуване); Ч. Пірса, Ф. де Соссюра (мова – мовлення); Ю. Крістевої (текст – реальність).

Крім того (за класифікацією Ф. де Соссюра), коди в міфі, релігії, фольклорі характеризуються як діахронічні (історичні й порівняльні) та синхронічні (дескриптивні). Водночас, міфологічні, релігійні, фольклорні коди мають однакові структури (специфічний формат входу, збереження і виходу) і форми

репрезентацій (невербальну, образну та вербальну), які представляють конкретні форми мислення, знання, мистецтва та наук. Вони можуть набирати специфічних виявлень через «лабіринт» у міфі (У. Еко); «інтонацію» в релігійній музиці та фольклорних зразках (Б. Асаф'єв), фольклорні та сакральні «комунікативні архетипи, музичні лейбли» (Д. Кірнарська). Комунікативні коди у фольклорній та релігійній практиці (заклик, прохання, медитація, гра) застосовуються в творах мистецтва і розкодовуються на основі їхньої подібності до першоджерела та об'єкта.

Структурними одиницями кодування є візуальні, вербальні, аудіальні, медійні коди з опорою на міф, фольклор, релігію, стаючи метафорами, символами та слугуючи для накопичення, передачі і зберігання інформації. У процесі сприймання, через обробку притаманної їм інформації, ці коди виявляють спільні риси на основі семіотики, семантики, стилістики, соціокультурної обумовленості за рахунок принципів економічності та упізнаваності в міфах, фольклорі та релігії. Зокрема, принцип економічності забезпечує інформативну наповненість змісту релігійних текстів, фольклорних обрядів (пісень, танців, казок), міфологічних оповідей. На основі принципу упізнаваності, якими забезпечені міфологічні, релігійні, фольклорні коди, інформаційні повідомлення розшифровуються. Усі коди в духовній культурі (міф, релігія, фольклор, мистецтво) як вербальні, так і невербальні, письмові виявляють культурно-історичні моделі комунікації.

Феномен кодування в міфі та фольклорі більш за все пов'язаний із можливістю переосмислення, перегравання, переінакшення, тобто із текстовою варіативністю. Саме в цьому й полягає основоположний механізм «подвійного кодування», який пізніше стає основним прийомом творення постмодерністського тексту, але вже з іронічним переосмисленням, «пастіш», «лабіринтом», «мовною грою» тощо.

Кодування у міфі, сакральному і фольклорному мистецтві виникає на основі «багатоваріантності прочитання тексту» та взагалі його «багатоадресності», що нагадує у постмодернізмі ідею текстології У. Еко.

З позицій семіотики міфологічні коди розглядаються як знаки або система знаків. Крім того, міфологічні коди-знаки репрезентують семіотичні моделі оповідей. Міфологічний код-образ, подія, оповідь виявляють подвійну природу залежно від історичного часу і культурного простору, співвідношення тексту і контексту, автора і реципієнта. Звернення до міфологічних кодів-образів значно підвищує художню цінність мистецьких творів та естетичний вплив на реципієнтів, оскільки міфопоетика є репрезентацією вічних істин, ціннісної тріади єдності «істини – добра – краси».

Сакральні коди представляють собою сукупність образів, засобів, умовних знаків (символів, позначень), моделей побудови тексту, що забезпечують збереження, переробку і передачу «священної» інформації. Тут також основним критерієм герменевтики коду є його незмінність, яка і забезпечує його розпізнавання, «розкодування». Своєрідність сакральних текстів, як і постмодерністських, виявляється у встановленні зв'язку між світом Божим і світом земним. Сакральна комунікативність викликає можливість кодування реципієнта через слово-знак, символ-ікону, код-музику. Розуміння релігійного коду ґрунтується на концепції «двоїстої істини», яка пронизана одкровенням Божим у теологічній та філософській істинах, співвідношенням чуттєвого та розумного начал в душі людини. Релігійний код визначає деякі особливості кодування в релігії та подвійного кодування в сакральному мистецтві. Код і кодування в сакральному мистецтві пояснюються також концепціями структурного психоаналізу, у якому слово-код функціонує у вигляді стійких понять, цілих словосполучень. Зокрема, у релігійному дискурсі вони містять інформацію, яка повторюється, бо передається через молитву-код.

Фольклорний код, як і будь-який інший культурний код у контексті семіотики, структуралізму, постструктуралізму, має цілу низку художніх засобів та знаків-символів, які створюють нові тексти на основі розкриття образів, подій, змісту казок, пісень, танців тощо. Особливість фольклорного коду усної традиції полягає у тому, що інформація-код зберігалася й передавалася від покоління до покоління. Далі ці фольккоди, переробляючись виконавцями, все

ж, за законами герменевтики, залишалися упізнаваними, що і сприяло їхньому «розкодуванню».

Отже, вивчення коду і культурних традицій кодування в історії духовної культури є важливим у системі філософсько-світоглядних, культурологічних і мистецтвознавчих принципів і категорій. В історії духовної культури код як знак, або символ є основою *семіотики творчості*, закріплюючись у міфопоетиці, фольклорі та релігії, а також образно втілюючись через «подвійне кодування» у різних видах мистецтва.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ

3.1. Феномен «подвійного кодування» в історії художньої культури

Феномен «подвійного кодування» в історії духовної культури пов'язаний із тими умовами, які забезпечують процес перетворення естетичної інформації (образ, мова, звук, рух, світло) у мистецький твір з відповідними художніми прийомами. Подібні приклади можна знайти не тільки в міфах, фольклорі, релігії, первісному мистецтві, а й сучасній мистецькій практиці. В історії художньої культури вже у середньовічній і ренесансній європейській музиці можна згадати вокальну поліфонію з довільною заміною вокальних голосів інструментальними, тобто свого роду вторинне цитування теми з отриманням нею нового контексту та додаткових значень. Цікавим з точки зору «подвійного кодування» є також запис музики XVII чи XVIII ст., коли гармонія не виписувалася, а виконавець отримував можливість індивідуального розвитку гармонічного «коду» відомої на той час мелодійної теми.

Культурологічні підходи до вирішення проблем «подвійного кодування» в мистецтві є близькими до аналізу інтертексту, який має давнє походження і традиції від античності і середньовіччя. Тоді не існувало проблеми особистого авторства, і багато текстів (особливо сакрального змісту) розглядалися як плід соборної свідомості, що накопичила світоглядні знання про духовне буття універсуму. Для того часу було звичайною справою включення цитат з інших текстів до свого власного без «лапок» і посилань на їхню авторську приналежність. У певні періоди пізньої античності в моді було створення «центона» – таких текстів, які повністю набиралися з цитат інших текстів (без посилань на них, і, природно, без «лапок»). Наприклад, текст на християнську тематику міг бути набраний з окремих віршів античних язичницьких авторів [62]. Тобто цитування як художній прийом «подвійного кодування» та ство-

рення нового тексту за рахунок цитування супроводжувалися певним авторським задумом (інтенцією), а згодом інтерпретація цього задуму реципієнтом відбувалася на рівні сприйняття та «подвійного» розкодування (як первинного, так і вторинного «коду»).

В історії культури, де «подвійне кодування» виявляється через процес перетворення естетичної інформації, цілком природним є звернення митців, перш за все, до культурного коду з міфів, розкодування яких пов'язано із виявленням семантичних зв'язків в образному мисленні і в мистецькій практиці. Про це свідчить і дослідження психічної енергії людини К. Юнгом, який в психоаналізі сновидінь своїх пацієнтів стикався із символами, знаками, образами їхньої глибинної психіки. А міф, на його думку, є формою витісненого колективного несвідомого, що являє собою систему неосмислених психічних установок і типових реакцій. Психоаналітичне трактування несвідомого сприяло тому, що К. Юнг звернувся до аналізу міфу, релігії та мистецтва, в яких є *архетипові образи* як носії, на нашу думку, культурного коду.

Відтак, світ культури для К. Юнга узгоджується з психічною природою людини – із сферою позасвідомого, а в ній на першому місці знаходяться «вічні» символи – архетипи. Саме вони часто відтворюються, а радше, маніфестуються в релігійно-міфологічних уявленнях, створюючи семантичні зв'язки між кодом і текстом культури. Відрив пізнання людини від об'єктивних законів природи компенсується створенням магії, ритуалів та міфів. Тому появу міфів та складних релігійних учень К. Юнг вважає симптомом втрати символу як безпосереднього розкриття істини. (Пізніше М. Гайдеггер говорив про сутність мистецтва як «відновлення істини» в художньому образі.) У зв'язку з цим німецький психолог В. Вундт у концепції генезису міфів підкреслює роль афективних станів, езотеричних сновидінь і асоціативних чи алюзійних ланцюгів.

Уже використана раніше інформація завжди запам'ятовується і сприймається легше. Тому встановлення зв'язків між новою інформацією і раніше засвоєною стає міцним підґрунтям до використання *алюзій*. Це завжди супро-

воджується певним авторським задумом, кодуванням образів, а вже їхнє розкодування реципієнтом відбувається на рівні сприйняття і тлумачення цих відомих кодів. Створення образів через використання класичних характеристик, часто викликає *асоціації* – чим і пояснюється популярність таких алюзій, якими історично стали відомі кліше із певним константним змістом. Наприклад, музична драма Г. Форте «Прометей» (1900) та його ж поствагнеріанська опера «Пенелопа» (1913), у яких композитор синтезував звичне символічне втілення відомих ідей та образів давньогрецьких міфів з індивідуальними творчими задумами. Звичайно, у його опері «Пенелопа» відбувається немов повернення до гомерівської античності, але це не так важливо в цілому, тому що вже від назви твору виявляються алюзійні зв'язки із міфологією та тими постійними кліше, які притаманні образу Пенелопи як вірної дружини, що стійко чекає на свого чоловіка.

Алюзіями на античний світ сповнені і балети французького композитора Альбера Русселя. Їхня кодомовна «античність» далека від кровавих злочинів, жорстких вбивств, навпаки, у них панує гармонія між людиною та природою. Алегоричні балети з хором «Еней» (1935) і «Вакх та Аріадна» (1930) синтезують риси кантат і балетів. Використовуючи античні лади, А. Руссель будує мелодичні лінії із закономірностями традиційної музичної мови та яскравими оркестровими барвами.

Митці різних часів звертаються саме до *міфологічних кодів*. З цього приводу згадується теорія К. Юнга про «подвійне» трактування фантазій та сновидінь, яке здійснюється на основі глибинного вивчення колективного несвідомого та архетипів як кодових структур первинних образів. Він зіставляє архетипи несвідомого з мотивами і образами міфів, в яких закріплені продукти первісного синкретичного пізнання. Такий процес трапляється й при використанні сюжетів та кодів-образів міфів у художній творчості. Хоча, на відміну від З. Фрейда, К. Юнг допускає множинність трактування змісту міфів зале-

жно від пізнавальної ситуації. Він простежує «синхронізацію» далеких і сучасних сфер у розвитку культури, яка іноді приводить до змістових збігів, наприклад, у семіотиці міфології, релігії та мистецтва.

Взагалі, К. Юнг, відходячи від фрейдівського алегоризму, поглиблює психоаналітичне розуміння символіки міфу, що підтверджує наші міркування про близькість символу і коду в міфі та використання цих кодів у художній творчості і винаходу «подвійного кодування» в мистецтві. Саме тому символіка міфів, як і коди, накопичуючи інформацію (із системою семантичних позначень), може використовуватись у художньо-комунікативному процесі при вживанні алюзій і ремінісценцій, зокрема у кодуванні і розкодуванні.

Ці твердження збігаються із гіпотезою «подвійного кодування» (А. Пайвіо), яка пояснює динаміку розумового процесу з переважною опорою на візуальні або вербальні елементи. Ця відмінність також поєднана із способом обробки інформації вербальних і образних кодів. Вербальні коди (вхідні слова) обробляються послідовно (сукцесивно), образні коди (у вигляді картинок) обробляються паралельно, «відразу цілком» (симультанно). А. Пайвіо (1969) продемонстрував це на прикладі сприйняття набору картинок і слів. В результаті картинок запам'яталося більше, аніж слів. Оскільки кодування слів відбувалося вербально, то й надходили вони на обробку послідовно, а в картинках цей процес був симультанним.

Так надходить до реципієнтів інформація і в різних видах мистецтва. У синтезі мистецтв цей процес симультанний. Наприклад, у хореографії рухи танцівників, музика, сценічні дії та оформлення сцени сприймаються глядачами/слухачами одномоментно. Якщо в цьому дійстві є знайомі раніше культурні коди, то й художньо-комунікативний процес стає більш комфортним і продуктивним. Такий процес кодування і розкодування з використанням цитат, алюзій і ремінісценцій тощо перегукується з «поліфонічним романом» (М. Бахтін). Наприклад, балет І. Стравінського «Весна священна» насичений міфокодами та фольккодами, що впливають на його популярність і серед хо-

реографів, і серед поціновувачів балету. Сюїта К. Сен-Санса «Карнавал тварин», в якій багато запозичень відомих культурних кодів із переосмисленнями, також отримує визнання від виконавців, слухачів, реципієнтів.

В історії культури «подвійне кодування» як семіотичний процес інформаційного переформатування розшифровується через виявлення семантичних зв'язків у пам'яті та досвіді людей, що представлено результатами експериментів Петера Воллена, Шеарона Лаурі та Макса Вебера. Дослідники презентували картинки-стимули, що виконували в експериментах функцію ефективного коду, який полегшує заучування асоціативних пар. Ця ідея також сумісна з гіпотезою «подвійного кодування» [395]. Образи-коди, використовувані в якості медіаторів, впливали на процес навчання і розвиток пам'яті. Експериментатори поділили картинки на асоціативні пари з різними факторами: взаємодія і якась дивина; взаємодія без дивини; без взаємодії, але із дивиною; без взаємодії і без дивацтва. Після випробувань виявилось, що на процес запам'ятовування краще впливає взаємодія між елементами, на відміну від дивацтв. Тому і включення в нові тексти різних видів цитування не тільки створює умови для «подвійного кодування», а природно допомагає реципієнтам «розкодувати» художній твір. Це стосується як історії художньої культури в цілому, так і особливо постмодерністичних творів зі складною системою цитат, алюзій, ремінісценцій, конотацій, контамінацій, пастіш.

«Подвійне кодування» в історії культури і мистецтва та його художні прийоми узгоджуються із стимулюванням реакцій в пам'яті на виявлення культурних кодів. Концептуально-пропозиційна гіпотеза американських когнітивних психологів Д. Андерсона і Г. Бауера говорить про довгострокову пам'ять, в якій знання зберігаються не в образній формі, а у формі абстрактно-пропозиційній. Згадані психологи вважають, що знання резервуються в узагальнених висловлюваннях (пропозиціях), які описують їхні властивості і відносини [55, с. 242]. Проецируючи ці механізми на «подвійне кодування» в мистецтві, стає зрозумілим включення різних видів цитування як кодів (пропозицій, якорів, стимулів тощо) у художню творчість.

У «подвійному кодуванні» виникає процес, спрямований на активізацію функціонування мислення, на поглиблення динаміки розумового процесу з домінуванням єдності візуальності та вербальності в роботі різних систем сприйняття. Влучним прикладом такого поєднання є опера «Орфей у пеклі» Жака Оффенбаха (1874), де оригінальним способом, а саме пародіюванням, композитор одночасно оперує кількома семантичними системами. Через зіставлення кількох текстів оригінального лібрето Ектора Крем'є і Людовика Галеві, коли античний міф, традиційний жанр і суспільні традиції одночасно потрапляють у нові умови, утворюючи пародію, виникає «подвійне кодування» із визначенням відомих кодів [262, с. 405]. Лібретисти замінили античність сучасним для них середовищем, переосмисливши т. зв. вічні цінності до сарказму, а усі дійові особи танцювали канкан разом із богами, що, звичайно, порушило усі звичні традиції. Крім того, пародійне цитування «Марсельєзи» в опереті саме в той час стало вже можливим, на відміну від часів Великої французької революції, коли такий код навряд чи міг так пародіюватися.

Художні прийоми «подвійного кодування» в *мистецтві* мають свою специфіку. На основі експериментів Дж. Санти про різницю між візуальною та вербальною видами репрезентації було встановлено, що зорова інформація, наприклад геометричні об'єкти, накопичується у просторових положеннях, тоді як словесна інформація зберігається у лінійному порядку [394]. У разі графічного зображення критичним є порушення просторових характеристик. У разі вербального представлення, коли замість малюнків фігур у тих же позиціях містяться слова, переважає лінійна конфігурація. На основі цього визначаємо різницю між використанням і сприйманням художніх прийомів «подвійного кодування» в мистецтві. Так, у разі образного кодування в живописі чи хореографії зберігаються просторові характеристики стимулів-кодів. У музичному мистецтві домінують темпоральні характеристики.

Звичайно, що і в малярстві, і в хореографії внаслідок отримання візуальної інформації реципієнти можуть розкодувати загальний зміст, на відміну від вербальної інформації – літературного прочитання – з точним формулюванням

змісту. Про точний вербальний зміст у музиці взагалі говорити дуже складно, якщо відсутні авторські коментарі. Навіть програмна музика, маючи певну інформацію, все ж більше налаштована на передачу емоцій, ніж вербального чи інтелектуального повідомлення. Тому музичні заходи часто супроводжуються коментарями, танцями, зображальними, світловими ефектами для найкращого сприйняття. Або ця проблема вирішується ритурнелями – повторами музичних тем у різних музичних побудовах, формах (сонатна форма, рондо, дво- або тричастинна). Ритурнелі-повтори, які згідно з теорією Р. Аткинсона і Р. Шиффріна є головним способом передачі інформації з короткочасного відділу пам'яті у довготривалий, є не просто повторенням [10, с. 300], на нашу думку, і є «подвійним кодуванням».

З проблеми цитування матеріалу, який сягає глибин пам'яті чи використовується актуально і безпосередньо в той само час, виникає цікавий експеримент когнітивного психолога Роберта Краудера (1993). Згідно з його дослідженням, усі ефекти недовгості пам'яті можна пояснити тим, що недавні об'єкти або події представляються більш яскравими. Тому й автоцитування, й цитування сучасного матеріалу більш адекватно сприймається реципієнтами, наприклад, так було із творами Л. Бетховена, Д. Шостаковича.

У процесі використання цитат, алюзій, ремінісценцій у нових творах через «подвійне кодування» використовуються *прийоми мнемічного характеру*, спрямовані на обробку і осмислення кодомовного матеріалу. Як зауважує американський психолог Дж. Міллер, трансформація інформації відбувається в межах однієї стадії дискретно або континуально; і на наступну стадію інформація передається так само – дискретно або континуально [423, с. 81–97]. Пам'ять здатна фіксувати факти взаємодії із середовищем, зберігати цей контакт у формі досвіду і відповідно використовуватися в художній творчості. Наприклад, усі види цитування в різних видах мистецтва спочатку спрямовані на кодування інформації, а їхня розповсюдженість (знайомість та частота використання) у мистецтві впливає на процес розкодування, в якому задіяні системи пам'яті, сприйняття, мислення та художньо-естетичний досвід.

Отже, цитування є дослівною чи недослівною витримкою з іншого тексту і як один із прийомів «подвійного кодування» активізує месидж і рецепцію художнього тексту. Адже інформацію ми сприймаємо на основі минулого досвіду у т. зв. *анперцепції*. Зокрема, попереднє навчання впливає на наше «сприйняття і зорових, і слухових, і тактильних, і смакових і нюхових сигналів. Наш мозок сповнений асоціативних структур, які інтерпретують основну енергію стимулу природного світу» [329, с. 98].

Так, відбір кольору художниками також має символічне значення, яке дорівнює мистецькому коду з естетичною системою передачі інформації. Наприклад, використання чорно-коричневого кольору символізує все земне; червоний – пролиту жертвну кров, вогонь віри; синій (блакитний) символізує небо, святе; зелений – надію, колір життя, відродження. Тому колір, відображений на картині, вже багато про що може розповісти, семантично передаючи образні коди. Цікавим прикладом може бути натюрморт «ванітас» («суета сует», XVII ст.), у композиції якого поєднувалися звичайні предмети, що являли собою зашифровані повідомлення із подальшим розгадуванням образних кодів. Такий вид поєднання різних кодів (Р. Барт), певна інтертекстуальність (Ю. Крістева) та поліфонізм (М. Бахтін) і є «подвійним кодуванням».

У сучасному мистецтві ці натюрморти-ванітас, мабуть, можна вважати пращурами постмодерністичних інсталяцій чи різновидів артефактів інвайронменту (з англ. – навколишнє середовище). Звичайно, що художні образи ХХ – початку ХХІ ст. з традиційного розташування на полотні перейшли у відкритий чи закритий візуальний простір, але їхнє упорядкування з «подвійним» упорядкуванням, як і розташування предметів у натюрмортах-ванітас у XVII ст., все ж перегукуються своєю надметою – нагадування людині про тлінність її існування.

Якщо повернутися до колористичних кодів, то можна згадати, що традиції кольору могли і руйнуватися, але ці руйнування через деконструкцію тільки підкреслювали їхнє існування протягом століть. А сама кольорова гама,

як художній код, стає «подвійним кодуванням» з текстуальною грою із семантикою і метафоричністю (Ч. Дженкс). Наприклад, у портретах, пейзажах, натюрмортах або жанрових сценах Вінсента ван Гога перш за все згадуються експресивні та психологічно насичені кольори, які передавали його складний духовний світ та творчу незалежність від канонів. З художньо-комунікативної точки зору кольорову гаму Ван Гога можна уявити кодом, який володіє шістьма комунікативними функціями: емотивною (експресивною), конотативною (апелятивною), фактичною, референтивною (комунікативною), метамовною та поетичною (відповідно теорії комунікації Р. Якобсона).

Згадуються і висновки Л. Брукса (Brooks, 1968), які безпосередньо відносяться до гіпотези «подвійного кодування», про перцептивні та ментальні образи, коли вербальна і просторова інформація обробляються в роздільних, модально-специфічних системах та на абстрактному рівні. На різних експериментах Л. Брукс довів, що у перцепції та розумінні здійснюється звернення до зорової та слухової пам'яті, а відтворення інформації конкурує з відповіддю, коли спогади мають одну модальність [415]. Якщо розглянути цей висновок на прикладі твору синтетичного виду мистецтва – хореографії, то розуміємо, що при використанні цитати, алюзії чи ремінісценції в музиці, лібрето чи постановці, домінуючою інформацією буде та, що буде яскравішою чи більш значущою. Будь-який балет з новою конотацією лібрето на основі музики П. Чайковського («Лускунчик», «Спляча красуня», «Лебедине озеро»), перш за все активізує слухові образи через відтворення пам'яті у «подвійному кодуванні» людиною музики хореографічної вистави.

Якщо звернемося до цитування у вигляді алюзій чи ремінісценцій у *образотворчому мистецтві*, то активізація торкнеться зорового сприйняття кольорів і форми, навіть, якщо ця форма буде абстрактною. З приводу абстрактного в живописі у книзі Василя Кандинського «Про духовне в мистецтві» та статті «Мова форм і кольорів» знаходимо, що взаємовідношення форми і кольору приводить нас до спостереження впливу форми на колір. На його думку,

«сама форма, навіть якщо вона абсолютно абстрактна й подібна до геометричної, має своє внутрішнє звучання, є духовною істотою з якостями, які ідентичні з цією формою» [150, с. 2]. Саме у невідповідності між формою і кольором він бачить не «щось «негармонійне», навпаки, ця невідповідність відкриває нову можливість, а також і гармонію» [150, с. 3]. Це трапляється тому, що форма є вираженням внутрішнього змісту і тому має символічний, знаково-евокативний характер, що набуває в кольорах характеру і коду, і «подвійного кодування».

Цитата, алюзія та ремінісценція як прийоми «подвійного кодування» в новому контексті сприймаються легше, текст в цілому запам'ятовується з більшою ефективністю. Це впливає із «законів контексту», коли при асоціативному зв'язуванні інформації з уже знайомими поняттями нове засвоюється краще. Наприклад, балет М. Бежара «Арія» з музикою Й. С. Баха. На сцені три грації-жінки розважаються на гойдалці. Майстер-музикант одягає маску Бика і сідає за рояль. Під музику Й. Баха до нього почергово підходять жінки. Виникають алюзії як запозичення певних елементів античного міфу, музичного супроводу, за якими реципієнти дізнаються про нову конструктивну інтертекстуальність, про нову спільність «свого» і «чужого» текстів. Причому ці запозичені елементи зорганізувалися таким чином, щоб алюзії виявилися вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту [327, с. 129]. У зв'язку з цим згадуються приклади Беддлі (Baddeley, 1960) про семантичне кодування інформації в довготривалій пам'яті. Майстер-музикант у масці Бика, грації-жінки, музика Баха і є прикладом семантичного кодування в процесі «подвійного» шифрування і багатоаспектної взаємодії кодів міфу, музики, пластичних образів, сценографії та балету.

Отже, і алюзія як стилістична фігура, і ремінісценція як невиразний спогад чи відгомін про певні події або враження, споріднені із встановленням кодомовних зв'язків між минулим і теперішнім, поверненням до знайомого раніше, тобто до пам'яті та досвіду в апперцепції. З цієї точки зору у структурі пам'яті є чотири відносно самостійні процеси: запам'ятовування, відтворення,

збереження і забування засвоєної раніше інформації. Кожен процес кодування і розкодування відбувається за допомогою свідомих мнемічних дій, спрямованих на виділення і запам'ятовування потрібної інформації, її утримання і відновлення в актуальному сприйнятті. Така назва дії зобов'язана богині Мнемозіні, яка, за свідомством стародавніх греків, обдаровувала людину пам'яттю. Звичайно, що всі процеси пам'яті взаємопов'язані між собою і здійснюються послідовно один за іншим. «Подвійне кодування» неможливе без участі Мнемозіни.

Запам'ятовування інформації є першим етапом у процесі і має вибірко-вий характер. Не вдаючись до всіх етапів розвитку теорії пам'яті, звернемося до моделі довгострокової пам'яті американського психолога Майкла Познера, в якій постулюється існування трьох рівнів мнемічних структур: 1) рівень слідів, які копіюють фізичні властивості стимуляції в модально-специфічній формі; 2) рівень понятійних структур, в яких відображається прижиттєвий досвід суб'єкта; 3) рівень глобальних когнітивних систем у семантичних мережах і суб'єктивних просторах, необхідних для відображення навколишньої дійсності з необхідним ступенем повноти [329]. Грунтуючись на даних про інтерференції процесів вирішення різних завдань, М. Познер вважав, що всі теорії пам'яті, які побудовані на лише одному-єдиному коді, на жаль, не дозволяють зрозуміти закономірності функціонування і розвитку пам'яті [329, с. 60]. Відтворення у мистецтві історичної пам'яті вимагає полікодомовності, зокрема «подвійного кодування».

Приміром, російський композитор Андрій Ешпай у балеті «Ангара» використав музичну цитату з «Байки» І. Стравінського. Ця цитата стимулює пам'ять на встановлення асоціативних зв'язків та пошук першоджерела (з досвіду реципієнта). Тут, після того, як пройшли два рівні мнемічних структур з моделі М. Познера, приймається висновок про «подвійне кодування», зокрема ефекту «театру у театрі» за рахунок введення цитати.

Відтак, цитати, алюзії та ремінісценції як художні прийоми «подвійного кодування» в історії культури асоціативно нагадують характеристику мнемічних процесів пам'яті з такими операціями: орієнтація в смисловій структурі матеріалу, розчленування і угруповання смислових елементів, встановлення зв'язків між структурними одиницями тексту, перекодування вербальної інформації в образну, закріплення матеріалу, що запам'ятовується в цілому і по частинах. Ця характеристика пам'яті відтворюється фактично у процесах творення і сприйняття більшості художніх образів-кодів.

Таким чином, «подвійне кодування» в історії художньої культури споріднено із включенням в мистецькі тексти художніх прийомів цитування, алюзій, ремінісценцій з різними конотаціями, контамінаціями, пастіш. Розуміння цих концептів «подвійного кодування» підтверджується результатами досліджень психологів про важливість сприйняття зорової, просторової, слухової інформації, яка перетворюється у художньо-естетичному дискурсі під час аперцепції.

Культурні коди образно презентуються у цитатах, алюзіях, ремінісценціях, утворюють семантичні послідовності із релігійних, міфологічних, фольклорних образів. Крім того, коди в культурі і мистецтві формують зв'язок художньої свідомості людини із сферою позасвідомого (К. Юнг). «Відновлення істини» в художньому образі (М. Гайдеггер) чи роль афективних станів, езотеричних сновидінь і асоціативних чи алюзійних ланцюгів (В. Вундт) організуються «подвійним кодуванням» через винахід нових рішень відомих культурних кодів.

3.2. Художні прийоми «подвійного кодування»

Творчість митців в історії культури наповнена прикладами «подвійного кодування» в мистецтві. Ці приклади споріднені з ретроспективним включенням відомих культурних кодів до нових художніх текстів. Культурний код, з

яким стикається глядач, читач, слухач, історично накопичував, а згодом транслиував через знаки і символи зашифровану інформацію. Потрапляючи у новий знаково-смысловий контекст у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, коди отримують додаткові конотації, часто утворюючи пастіш художніх форм і змістів. Для їхнього розкодування потрібний історичний, культурно-освітній, естетичний досвід реципієнтів. Тому необхідно простежити умови і прийоми формування «подвійного кодування» мистецьких текстів в культурно-історичному та естетичному ракурсах.

Отже, оскільки «подвійне кодування» в мистецтві є складним творчим процесом, його аналіз потребує пошуку специфічних художніх прийомів, при яких він відбувається. Урахування цих прийомів сприяє виявленню природи «подвійного кодування» в його основних концептах і художньо-образних «механізмах».

3.2.1. Цитування. Цитування, як художній прийом «подвійного кодування», досить часто стає основою нової композиційної структури. Само поняття «цитата» походить від латини (*citata, citarus, citare*), що означає «приводити в рух, потрясати, рухати» та має значення «дослівна витримка з будь-якого тексту» [343, с. 773]. Вже із цього визначення можна зробити висновок, що цитування в різних видах мистецтва відрізняється за своєю специфікою. Тож, у будь-якому виді мистецтва цитата чи цитований матеріал є лаконічною, пізнаваною частиною створеного раніше та нагадує семантичний «код» зі своєю інформативною наповненістю. Як і код, цитата при певних умовах, є «моделлю комунікації» (Р. Якобсон).

Такий підхід можна простежити на прикладі творчості різних композиторів, які здійснюють кодомовне «вживання» в чужий авторській стиль через звернення до їхніх творів та написання своїх текстів у їхній творчій манері. Лідером-«об'єктом» музичного цитування можна назвати В. А. Моцарта. Написання П. Чайковським «Моцартіани» спричинило появу низки подібних творів у ХХ ст.: «Шопеніана» О. Глазунова, «Скарлаттіана» і «Паганініана»

А. Казеллі, «Вівальдіана» Ф. Маліпєро, «Телеманіана» Х. В. Хенце, а також балети І. Стравінського «Пульчинелла», «Поцілунок феї» та інші твори [310].

Подібною формою «інтертекстуальної» комунікації завжди виступали і продовжують виступати пісні, танці та обрядові дії з народної творчості. Майже кодові слова російського композитора Михайла Глінки, що «створює музику народ, а ми, композитори, тільки її аранжуємо», є ключовими для різних прикладів і музичної, і взагалі художньої творчості. Яскравим прикладом із творчості самого М. Глінки стає його увертюра «Камаринська», в якій він використовує тематичне музичне цитування у формі подвійних варіацій. Композитор спирається на дві народні мелодії: російську народну протяжну пісню «Ой, із-за гір, гір високих» та танцювальну «Камаринську». Наслідуючи народний спів, композитор проводить спочатку одну тему, додаючи нові підголоски при кожному повторі, а потім другу тему за таким самим принципом. Віднаходження прихованих можливостей, закладених у цих народних піснях, стає основою для «подвійного кодування» через цитати з музичного фольклору.

Таке цитування стосується не тільки народної музики, а й відомих мелодій, які включалися до церковних мес епохи Відродження. Наприклад, франко-фламандський композитор, один з родоначальників нідерландської школи Гійом Дюфаї в основі меси завжди використовував загальновідому для усіх парафіян мелодію для того, щоб вони її могли впізнати і у поліфонічному творі. Цікаво, що мотети теж мали кодові рядки під назвою «інципіти» (перші слова тексту або його частини, які цитуються, коли робота не має назви або коли декілька творів мають ідентичну назву). Наприклад, відомі мотети Дюфаї були створені до особливих подій і мали коди-інципіти: до освячення кафедрального собору у Флоренції «*Nuper rosarum flores*» («Нещодавно квіти троянд») або до весілля К. Малатеста – «*Vasilissa ergo gaude*» («Тож радій, принцесо»).

Музика нідерландського композитора Жоскена Дебре отримала широке визнання внаслідок включення італійської народної пісні (фроттоле) з швидким темпом і танцювальними ритмами до поміркованої в емоціях церковної музики.

Не випадково, що і пізніше кодомовний процес включення у новий текст використаного раніше матеріалу стає «подвійним кодуванням». Наприклад, у К. Монтеверді на рівні цитат і алюзій зустрічаються фрагменти власних творів у опері «Літанії діви Марії» на видозмінену токату (інтраду) в першому молитовному номері «*Domine ad adiuvandum*» з «Орфея». Композитор не змінює тему токати, тільки додає хорове звучання, збагачуючи її сонорно. Мотет «*Nigra sum*» також представляє собою цитатний матеріал оперної монодії в стилі речитативу з того ж «Орфея». Інший мотет «*Pulchra es*» схожий на камерний дует мадригалу. Алюзійність спостерігається також у виконанні ефекту відлуння, які були характерні для церковної музики. Так, у номері «*Audi, coelum*» композитор звертається до традицій флорентійських інтермедій. «*Duo Seraphim*» через алюзії більше натякає на віртуозність та пишність орнаментального стилю інструментальної п'єси того часу [190, с. 256].

Умови для «подвійного кодування» створюються також взаємодією давніх пластів культури і модерної мови, нового контексту, які відображають основні культурно-історичні перетворення. Наприклад, звернення вітчизняних композиторів до української народної пісні завжди було і залишається природним. Об'єднання народних пісень у циклічні твори за принципом сюїтності було типовим явищем української музики другої половини XIX і початку XX ст. Цю традицію розпочав М. Лисенко своїми «вінками» веснянок, її підхопили Ф. Колесса («Вулиця»), К. Стеценко («Колядки й щедрівки») та ін. Мелодії хороводних пісень у вигляді цитат зустрічаються у нових текстах, а саме, у дитячій опері Миколи Лисенка «Зима і Весна» (1892) чи у балетній музиці М. Вериківського «Пан Каньовський» (1930). Цитування мелодій хороводів відбувається і в жанрі симфонічної музики: у Левка Ревуцького «Симфонія № 2» (1927), М. Вериківського «Веснянки» (1924), А. Штогаренка «Пам'яті Лесі

Українки» (1951). Хороводними кодоінтонаціями і кодоритмами пронизана сюїта В. Нахабіна «Колгоспне свято» (1951).

Іншим різновидом створення умов для «подвійного кодування» є непряме, *адаптоване цитування*, наприклад як у «Фортепіанній сюїті у формі старовинних танців на основі народних пісень» (1867–1869) М. Лисенка. Адаптована цитата – це «переказ чужого нотного тексту власною музичною мовою», «вільний розвиток чужого матеріалу в своїй манері» (за А. Шнітке). Кожна мініатюра циклу Лисенка має дві назви. Перша з них – це назва номеру з танцювальної сюїти, відомої з XVI ст. Друга назва – це назва пісні, на основі якої розгортається розвиток всієї частини. Так, 1.1. Прелюдія – «Хлопче-молодче, який ти ледащо»; 1.2. Куранта – «Помалу-малу, братику, грай»; 1.3. Токата – «Пішла мати на село»; 1.4. «Сонце низенько»; 1.5. Гавот – «Ой чия ти дівчино, чия ти?»; 1.6. Скерцо – «Та казала мені Солоха». Тут інтонаційний розвиток народних пісень у М. Лисенка поєднується із розвитком поліфонічним. Винятком є Сарабанда, де композитор використовує пісню-романс «Сонце низенько». М. Лисенко будує свій цикл за принципом чергування нетанцювальних і танцювальних, мажорних та мінорних розділів. Цікаво, що для жанру сюїти взагалі характерні картинна зображальність та щільний зв'язок із піснею і танцем, що і спостерігаємо у М. Лисенка: поєднання танцю (куранта, гавот, сарабанда) і народної пісні.

Окремі народні пісні настільки подобаються Лисенкові, що він використовує їх і в інших своїх творах. Наприклад, мелодію пісні «Хлопче-молодче, яке ж ти ледащо» (Прелюдія) композитор використовує у «Фантазії на дві українські народні теми» для скрипки (або флейти) з фортепіано. Здавалося, що цього цитування вже достатньо, а композитор ще цитує саме цю пісню в одній із арій Петра в третій дії опери «Наталка Полтавка».

Дослівне цитування фольклору відбувається нечасто, але в балеті «Байка про Лисицю, Кота та Барана» І. Стравінський звертається до російських народних текстів. Визначений композитором жанр «веселої вистави зі співом і

музикою» повністю йому відповідає. Крім того, такий жанр пов'язаний із традиціями скоморохів і балагану. Головна героїня – Лисиця – цитує народну поезію, і в музичному тексті також багато народних поспівок. Наприклад, танець Півня, Кота та Барана заснований на народних танцювальних поспівках. Цікава і колоритна пісня Кота і Барана «Пакунок, тюк, гусельці» також має народну основу. Більш архаїчні інтонації – в другому танці Півня, Кота та Барана. В цілому «Байка» нагадує народну балаганну виставу з танцюристами, вокальним квартетом і оркестром оригінального складу, як, наприклад, у селянському: струнні та дерев'яні духові представлені одним інструментом кожної групи, а ударних інструментів безліч. Знайшлися навіть екзотичні угорські цимбали.

Тож, цитування та поєднання різних кодів (Р. Барт), у тому числі різних фольклорних кодів (музичних, літературних), створює «підвалини подвійного кодування» (Ч. Дженкс).

Будь-яке цитування в мистецтві утворює образну мікросистему, яка включає до себе співвідношення різних видів використання художнього матеріалу (музичного, літературного, з живопису). Крім фольклорного цитування, досить розповсюдженим є відтворення міфологічних сюжетів, назв, імен у художній творчості. Разом з тим, філософія міфу, на наш погляд, включає в себе власну структурну логіку коду, його семіотику, поетику, естетику. Наприклад, Яків Голосовкер, крім історичної складової, виділяє у міфі структурну логіку з властивою динамікою та діалектикою. Аналізуючи семіотичну структуру міфу, він підкреслює, що в її семіотичній структурі є «динамічною її поетична форма. Вона – предмет поетики міфу. Діалектичний зміст міфу – це семантика» [86].

Приміром, Сергій Прокоф'єв у «Скіфській сюїті» (1916) знаходився під впливом міфологічних образів «Али і Лоллія». Короткий зміст балету такий: стародавні слов'яни поклоняються добрим силам – богу сонця Велесу і дерев'яній ідолці Алі. Їх підступний ворог Чужбог за допомогою диких і злих чудовиськ хоче викрасти Алу, але на її захист стає скіфський богатир Лоллій.

У нерівному бою з Чужбогом йому загрожує загибель, але у вирішальну хвилину з'являється Велес і вражає Чужбога своїми спопеляючими променями.

Музичне цитування є досить складним і за природою її сприйняття. Адже традиції «подвійного кодування» обумовлені також цитуванням фрагментів інших музичних творів, майже не зазначених в новому творі, на відміну від літературних чи наукових видань. Для розпізнавання музичних цитат треба бути обізнаним у музичному мистецтві та історії музичної культури. Звичайно, що композитори інколи фіксують цитування чи будь-яке інше запозичення у назві, програмі чи присвяті нового твору. Наприклад, темою дев'яти варіацій Л. ван Бетховена став Марш c-moll (1783) оперного співака Ернста Дресслера. Взагалі Бетховен часто звертався до жанру варіацій: Шість варіацій для фортепіано на тему «Nel cor più non mi sento» з опери Джованні Паїзієлло «La Molinara» соль мажор (1795); Дванадцять варіацій для фортепіано на російський танець з балету Павла Враницького «Das Waldmädchen» ля мажор (1797); Вісім варіацій для фортепіано на тему «Une fièvre brûlante» з опери Андре Ернеста Модеста Гретрі «Річард Левове Серце» до мажор (1798); Варіації для фортепіано на тему «La stessa, la stessissima» з опери Антоніо Сальєрі «Фальстаф» сі мажор (1799) та багато інших. Відомими стали варіації Ф. Шопена на тему Моцарта «La ci darem la mano» (арія з опери «Дон Жуан»).

Автоцитування поєднано з тим, що композитор свідомо чи підсвідомо використовує музичний код чи якійсь загальний код-образ, в якому закладені позачасові ідеї, та саме вони відповідають його сьогочасним устремлінням. Так, Л. ван Бетховен, протягом свого життя мав неупереджене захоплення античною літературою, що вплинуло на написання його окремих творів. Наприклад, у балеті «Створення Прометея» (1801) композитор цитує контрданс, написаний ним раніше. Далі цей самий фрагмент Бетховен цитує у фортепіанних Варіаціях (1802) та у фіналі «Героїчної» Симфонії (№3), яку спочатку присвячує Наполеону Бонапарту. Після розчарування діяльністю Наполеоном, Л. Бетховен залишає присвяту як твір «пам'яті великої людини», скоріше за все – міфологічному Прометею.

«Подвійне кодування» в музиці інколи стає цілим *комплексом цитат*, утворюючи нову складну оповідь, всередині якої існують семантичні зв'язки з музичними асоціаціями на тексти-присвяти. Наприклад, такою присвятою Л. Бетховену стають «Варіації на французьку народну пісню» (ор. 10 для двох фортепіано) Ф. Шуберта. З біографії Бетховена знаємо, яке значення для формування його громадянської позиції мала антимонархічна Франція та Велика французька революція. Мабуть тому для своїх варіацій Ф. Шуберт використав саме французьку пісню. Чому саме Бетховену присвятив Шуберт свої варіації? Бо Бетховен був для молодого композитора певним взірцем у музиці й громадянській позиції. Тож, асоціативні зв'язки (коди) відсилають увагу слухачів до історичних фактів, створюючи умови для подвійного кодування в мистецтві.

Функцію посилення драматургічної виразності виконує цитування фрагменту з бахівського хоралу в скрипковому концерті А. Берга. Крім того, це цитування має ще й інше значення, а саме, Концерт присвячений рано померлій доньці друга А. Берга [216, с. 358].

Музична цитата як прийом «подвійного кодування», може також створити *пародійний чи комічний ефекти*. У цьому аспекті прикладом є сюїта К. Сен-Санса «Карнавал тварин» (1886) із запозиченнями із їх перекодуваннями. У п'єсі «Кури та півні» композитор цитував «курячий» мотив з клавіринної сюїти Ф. Куперена. Його розкодування є дослівним, тому що і у Ф. Куперена створений саме такий образ, як у К. Сен-Санса, на відміну цитування канкану з оперети Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі», коли відбувається інша конотація використаного тексту. Внаслідок перекодованого використання досягається ефект комізму у номері «Черепахи». На слух цитування канкану в уповільненому темпі не сприймається з першого прослуховування, хоча, прочитавши саме про таке цитування, через кодування – дійсно сприймаєш Черепак вже у комічному вигляді. В цілому перекодування попередньо створених символів викликає «подвійне кодування». Наприклад, черепаха відома як символ плазуна, який повільно рухається. А канкан, як бадьорий французький танець,

на відміну від повільного руху черепахи, навпаки, енергійний і швидкий. Черепаха має кістковий панцир і ніяк не може показати рухи тіла, канкан же вважається танцем навіть непристойним через свої розкріпачені рухи. Тобто абсурдизм п'єси «Черепахи» з одночасним використанням символів повільного руху та швидкого канкану і є «подвійним кодуванням» через перекодування вихідних сенсів.

Майже так само, як із Черепахами, композитор поступає з п'єсою «Слон», коли у танцюючого Слона мелодія вальсу запозичена з танцю сильфід (із «Засудження Фауста» Берліоза і «Скерцо» Ф. Мендельсона з комедії «Сон літньої ночі»). Мелодії, що в оригіналі виконуються у високому регістрі, у «Слоні» майже не рухаються в низькому регістрі. Така конотація у перекодуванні створює комізм музики, виявляє «подвійне» прочитання першоджерела та його повторного перевтілення.

Дуже оригінальним способом, а саме пародіюванням, стає «подвійне кодування» як одночасне *оперування кількома семантичними системами*. Наприклад, через співвідношення кількох текстів, коли перший план тексту (античний міф, традиційний жанр і суспільні традиції) потрапляє у нові умови, утворюючи пародію. Подібний підхід демонструє французький композитор, диригент, засновник жанру оперети – Жак Оффенбах у своїй опері «Орфей у пеклі» (1874), про що ми вже писали.

У своїй іншій опері «Казки Гофмана» (1881) Жак Оффенбах цитує фрагмент інтродукції опери В. А. Моцарта «Дон-Жуан». Дії опери Оффенбаха відбуваються у переповненому кабачку якогось Лютера в Нюрнберзі. По сусідству із кабачком у театрі проходить вистава «Дон-Жуана», і тому цитування інтродукції опери Моцарта є природним показом подій вистави.

Ці два види цитат у Ж. Оффенбаха мають різновекторний характер подвійного кодування: перша – пародійний характер з новим контекстом, друга – новий контекст, але незмінний текст, проте обидві цитати створюють умови для подвійного кодування твору і сприйняття реципієнтів.

Майже так само, як у музиці Ж. Оффенбаха, музична цитата використовується і в опері П. Чайковського «Пікова дама» (1890) у сцені, де стара графиня співає арію з комічної опери французького композитора Андре Гретрі «Ричард Левове серце» (1784). Ця арія символізує спогади графині про її молодість, а для обізнаного в історії музики слухача – і відповідний культурно-історичний контекст. Цитування теми кохання із Симфонії № 6 П. Чайковського у британському фільмі «Правлячий клас» (1972, Англія, режисер – Пітер Медак) є органічним, бо відбувається саме у сцені кохання. Взагалі, сам фільм є адаптацією сатиричної п'єси Пітера Барнса, що теж є фактом «подвійного кодування» через цитування.

Цитати як прийоми «подвійного кодування» стають *символами часу*. Наприклад, Д. Шостакович у радянському, і на той час авангардному кіношедеврі «Новий Вавилон» (1929) здійснює оригінальне цитування вже музики Ж. Оффенбаха, яке стає музичною символікою. Автори цього чорно-білого фільму (Г. Козинцев і Л. Трауберг) звертаються до історико-революційних подій у Франції 1870-х років. Головна героїня фільму продавщиця Луїза з величезного паризького магазину «Новий Вавилон» приходиться на барикади Паризької комуні, а її коханий, солдат Жан, зраджує собі і стає до лав карателів. Увесь фільм пронизаний ремінісценціями на події французької революції і культури XIX ст., а також на літературу В. Гюго, Е. Золя, імпресіоністичного живопису з традиціями Мане, Дега, Піссарро.

Протиріччям стає вихід на екрани цього фільму з трагічною розв'язкою у 1920-і роки радянського «переможного» часу. Але музика до фільму Д. Шостаковича, на той час вже маститого композитора, є органічною. Навіть при його цитуванні фрагментів з опери Ж. Оффенбаха – канкан з «Орфея в аду» і «Марсельези». Ці дві цитати композитор проводить у контрапунктичному поєднанні. Їхня символіка вказує на життєві суперечності між міщанською ідеологією і революційними намаганнями, які укладені у фільмі. Тож, тут цитати виконують роль історико-культурних символів або стають «подвійним кодуванням» глядачів.

У цьому контексті також згадується прагнення радянських композиторів передати в своїй музиці «пульс часу» за допомогою кодів. Це теж пов'язано із цитуванням як прийомом «подвійного кодування». Наприклад, у «Симфонії № 16» (1935–1936) М. Мясковський використовує масову пісню того часу «Летять літаки», яка присвячувалася героїчній військовій авіації. Пісня стає кодом часу у вигляді семіотичної структури, яка передає інформацію про радянський військовий період на основі включення її в новий контекст.

Цитата як передача духу часу, а саме, суті класичних положень естетики Буало та його «Art Poétique», творів Декарта і Паскаля, відбувається в балеті І. Стравінського «Аполлон Мусагет» (1928). Потрапивши до нового контексту, текст «Поетичного мистецтва» французького поета Ніколо Буало тільки підкреслив особливості класицизму епохи Людовика XIV, до якої звернувся спочатку поет, а потім і Стравінський. Отримавши поштовх від Буало, композитор створив сувору і лаконічну партитуру «музичних олександрійських віршів» з їхніми ритмами і метром XVII ст. «Акомпанемент піцикато в одній з варіацій виникає також, він говорив, з російського олександрійського вірша, підказаного йому строфою Пушкіна» [377].

Тож, цитування цього коду «долі чи питання» має складну систему застосування. З одного боку, за ним закріпився певний образний зміст, а з іншого, виник новий образ на основі міцного фундаменту, що сприяє «подвійному кодуванню». Адже «якщо доводиться говорити про специфіку музичної мови, то вона може проявлятися двояко: не тільки в тому, як каже музика (специфіка способу відображення), а й в тому, що говорить музика (специфіка самої інформації). У різні епохи ця проблема вирішувалася по-різному» [58]. Також ця характеристика музичної мови збігається із співвідношеннями означеного і означуваного, мовою-мовленням концепції Ф. Соссюра.

Інший музикознавець О. Кудряшов розглядає таке цитування Д. Шостаковича як своєрідний синтез музичної та словникової інтонації. На його думку, цей синтез підвищує вокальність мелодичного мислення в інструментальних

жанрах. Функцію вербального пояснення в Симфонії № 15 Шостаковича й виконують прямі цитати Дж. Россіні та Р. Вагнера [196, с. 201].

Тематичне автоциткування як один із прийомів «подвійного кодування» в мистецтві робить П. Чайковський у другій частині своєї Першої симфонії, вводячи до тексту тему зі своєї юнацької увертюри «Гроза». Ще пізніше саме цю тему композитор ще раз використовує у музиці до весняної казки О. Островського «Снігуронька». У третій частині цієї ж симфонії (№ 1) Чайковський скористався також темою зі своєї фортепіанної сонати до-дієз мінор. Тож, автоцитати стають кодами-темами з певною системою раніше знайдених інтонацій, ритмоформул та інших засобів музичної виразності.

Автоциткування як культурний код в музиці і прийом «подвійного кодування» в мистецтві знаходимо у С. Рахманінова в кодї І частини його «Симфонічних танців» з цитатою головної партії І частини його І симфонії. Феномени такого цитування, які звернені не тільки в минуле автора, а й в майбутній твір, ймовірно, віддзеркалюють світоглядні переживання митців чи загальні думки, закладені ними ж раніше у своїй творчості. Тобто вдало знайдена колись тема знову використовується у новому контексті.

Явище цитування як прийом «подвійного кодування» в *малярстві* збігається з програмним характером, який впливає на структуру образу. Наприклад, Рафаель Санті в «Зарученні Діви Марії» (1504) використав композиційну схему свого вчителя П'єтро Перуджино «Заручення Марії» (1500–1504). Хоча відрізнити ці дві картини можуть тільки фахівці. Обидві картини мають майже однаковий фон, дійових осіб. Але кожен автор по-своєму підкреслив фактурні засоби.

А саме, «"Заручини" Рафаеля з його невловимим почуттям простору, з витонченістю і навіть деякою вишуканістю виділяє такі колористичні пахощі і свіжість, яких не знає фреска Перуджино. При погляді на картину молодого Рафаеля ви охоплені трепетним і хвилюючим почуттям, немов рано вранці, коли повітря прохолодне і чисте, вас раптом перенесли в прекрасну країну, де незвичайні і привабливі люди влаштували красиве і витончене свято. Далекі

обриси гір і пагорбів, що тягнуться до самого горизонту, складають задній план цієї картини» [356, с.].

Що стосується Перуджино, то його картина побудована на контрастах і симетрії. Строгі прямі лінії поєднуються з округлими формами, але герої виглядають жвавими і природними. Ніжна колірна гамма і чудове відтворення кожної деталі робить картину уособленням божественної сили, що живе на Землі в усьому [276].

Картину Сальвадора Далі «Параноїко-критичний аналіз твору Яна Вермеєра «Мереживниця»» (1955) можна розглядати під кутом «подвійного кодування» з цитуванням. С. Далі переосмислює фактурні, темброві і динамічні засоби, в основному підкреслюючи контури образу, що і створює стильовий контраст до першоджерела, а також умови для процесу встановлення семантичних зв'язків та розкодування змісту нового твору.

Цитування сприяє *багатоваріантності прочитання тексту* (У. Еко). Тож не випадковим у музиці є цитування однієї мелодії різними авторами у характеристиці одного образу, але із різним розкодуванням. Наприклад, хор «Уж как на небе солнцу красному слава» добре знайомий з опери О. Бородіна «Князь Ігор». Крім того, він звучить у сцені коронації царя Бориса в опері М. Мусоргського «Борис Годунов», Пролог, друга картина. У М. Римського-Корсакова в опері «Царева наречена» мелодія хору з'являється у сцені царя Івана Грозного з Марфою. Саме ця коротка зустріч є поворотним пунктом у розвитку драми, і композитор підкреслює значення цієї сцени чисто симфонічними засобами: урочисто, суворо і грізно звучить в оркестрі мелодія «Слави» – одна із тем Грозного. У Д. Шостаковича ця тема набуває відкритої гротескності. А у Л. Бетховена цитата «Як на небі сонцю червоному слава!» стає темою фуґи для «російського» квартету «Розумовський», який був замовленим від Андрія Розумовського як один із трьох «руських» квартетів (1806-1807). Саме ця тема цитується і у Симфонії № 27 М. Мясковського (1947).

Нескінченна цікавість композиторів до цитат у композиційній побудові інколи пов'язана із тим, що знайдена одного разу мелодія має «гіпнотичний

вплив» на слухачів. Так сталося із «Болеро» французького композитора, диригента, одного із реформаторів музики ХХ ст. Моріса Равеля. Не перераховуючи безліч балетних вистав на цю музику, згадаємо обрання цієї музики композитором Альфредом Шнітке в побудові балу Воланда в екранізації роману «Майстер і Маргарита» (1994). Іншим прикладом стає цитування «Болеро» режисером Жаном-Люком Годаром як звукового і ритмічного шару для свого короткометражного фільму «Лист Фредді Бюашу» (1982). У фільмі Годар сам включає запис на платівці, а відеоряд будується на ритмі твору і супроводжується читанням листів (голос режисера звучить за кадром).

Проблеми творчості, починаючи із ХХ ст., зіштовхнулися також із *концепцією монтажу*, яку розробляв С. Ейзенштейн. У його статті «Монтаж атракціонів» (1923) зазначено, що «колажі з цитат подібні до згадуваних Бахтінім *сенто* з чужих віршів і піввіршів, знову стали звичними у сучасній художній прозі, де цитати можуть розглядатися як метонімічні заступники цілого тексту. Вони входять тим самим у метонімічну систему творів прозаїчної оповіді» [136, с. 19–20]. Крім того, як зазначає Вяч. Іванов про ставлення Ейзенштейна до посткубістичної функції цитат у колажі, «композицією з цитат можна створити цілий трактат» [136].

Цитування як художній прийом «подвійного кодування» в мистецтві переважно пов'язаний з текстами, які розгортаються в часі та мають природу лінійної організації на відміну від текстів просторової організації (архітектура, скульптура, живопис), які за своєю природою менше схильні до використання цитат.

Музичне цитування, не дивлячись на те, що в ньому неможливо, як у письмовому тексті, поставити лапки, рясніє запозиченнями на рівні інтонацій-кодів, кодів часу, культурно-історичного контексту. Як і у вербальній мові з її знаковою природою, так і в музиці цитування впливає на структурну впорядкованість тексту, що нагадує «комунікативну конференцію з чергуванням фраз і блоків подій» (У. Еко). Як у музичному, так і в інших видах мистецтва, у назві нового твору можна зазначити присвяту авторові, чий текст цитується.

Цитування у малярстві споріднено із включенням відомих образів у новий контекст епохи, стилю, образу. У хореографічному мистецтві цитати виявляються на рівні сюжетів, музичного оформлення, образного трактування відомих пластичних кодів. Тож, цитата у «подвійному кодуванні» в мистецтві виступає в двох іпостасях – самим культурним кодом або його супутнім додатковим значенням.

3.2.2. Алюзія. «Подвійне кодування» в мистецтві як процес поступового шифрування інформації або винахід додаткових значень культурного коду, збігається із вживанням образної системи художніх засобів і прийомів, серед яких чільне місце займає алюзія. Алюзія (лат. *allusio* – натяк, жарт) містить указівку чи аналогію на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні [343, с. 26].

В *образотворчому мистецтві*, яке запозичує окремі елементи міфів, створюючи семантико-композиційні структури нових творів, часто алюзійно обігруються міфологічні імена та події міфів. Наприклад, назва і зміст міфу про Аполлона, який в історії художньої культури став знаком-кодом класичного мистецтва, використовується в картинах і пластиці, починаючи з античності. Його прекрасний образ був переданий у зовнішності знаменитої мармурової статуї Аполлона Бельведерського. Усі художники нерідко намагалися зобразити гонитву Аполлона за Дафною. «Біг божественного покровителя мистецтв через п'ять століть – видовище забавне і повчальне» [140]. Алюзія, узгоджена із кодом Аполлона, стала культурним кліше зі значенням «краси».

Крім того, втілення аполлонівського коду-лавру, як алюзія на недосяжність краси, передані на картині «Аполлон і Дафна» флорентійського живописця, скульптора, ювеліра і гравера Антоніо дель Поллайоло (XV ст.). Покровитель мистецтв Аполлон у тогочасному витонченому золотому камзолі з оголеними ногами наздоганяє дівчину з розпатланим волоссям. У всій сцені спостерігається особливе, навіть, панібратське ставлення флорентійського кват-

роченто до античності, хоча сцена картини передає сучасні для того часу пригоди на вулицях Флоренції. Символічні лаврові руки-гілки Дафни нагадують, що сцена є алюзійним втіленням міфу за переказом «Метаморфоз» Овідія. Для Флоренції XV ст. була характерна деяка рівновага між язичництвом і християнством, античністю і сучасністю, що було оформлене у філософії неоплатонізму і в естетиці Ренесансу. Вона давала щасливу можливість робити богів своїми сучасниками, а сучасників – богами [140].

Таке трактування образу Аполлона нагадує тлумачення софістів та стоїків, за яким код та кодування в міфі можна розглядати на прикладі персоніфікації богів. З іншого боку, спостерігаємо і філософсько-символічну інтерпретацію даного міфу, що колись відмічав у своїх працях Платон. Також елліністичний філософ Евгемер (3 ст. до н. е.) бачив у міфічних образах обожнених історичних діячів, і не дивно, що цей підхід в окремих країнах триває й досі, саме тому й можливе вживання таких знайомих для усіх кодів. Власне алюзії, поєднані з цим кодом-образом, вже як самостійні художні побудови, мають більш глибоке трактування, ніж просто міфологічний образ. З точки зору психології можемо згадати роботу А. Ваннера (1968), в якій наголошується, що точне формулювання не зберігається природним чином, але його можна згадати, звернувши увагу на загальну інформацію, тобто сенс кодується краще, ніж цілком стилістична інформація.

На відміну від давньогрецького тлумачення міфологічних кодів-образів, у період Середньовіччя християнські теологи ототожнювали античних богів із бісами. Гуманісти епохи Відродження трактували античну міфологію в якості морально-поетичних алегорій, а суто алегоричне тлумачення міфів залишалося ще до трактатів Боккаччо і філософських творів Ф. Бекона. Це відмічаємо в кодах-образах Аполлона і Дафни у гравюрі «Аполлон і Дафна» італійського майстра Агостіно Венеціано (XVI ст.). Художній прийом алюзія тут є діалогом Майстра із попередниками й сучасниками. Так, у код-зображенні обличчя Аполлона Мусагета Аг. Венеціано використав малюнок Баччо Бандіnellі. У нього на гравюрі обличчя Аполлона відправляє перцепієнта-інтелектуала до

відомого на той час зображення Б. Бандіnellі. Аполлон і Дафна оголені, як і личить античним божествам, тобто Аг. Венеціано алюзійно передав атмосферу того часу.

Важливо й те, що у всі часи у різних жанрах спостерігається сплеск творчого інтересу до кодів-сюжетів і кодообразів міфу. Водночас, як уважав італійський учений, філософ та історик культури Дж. Віко, міф є «Божественною поезією». У міфі він бачив поетичне розуміння первісного світоглядного синкретизму, з якого пізніше виникла героїчна гомерівська поезія. Її своєрідність він поєднує з нерозвиненими і специфічними формами архаїчного мислення, порівнянними з особливостями дитячої психології. Віко має на увазі чуттєву конкретність і тілесність, емоційність і багатство уяви при відсутності поміркованості, при наявності позасвідомого перенесення людиною на предмети навколишнього світу своїх індивідуальних властивостей, невміння абстрагувати об'єктивні атрибути і форму речей від суб'єкта, заміну суті подій «епізодами». Міфи були для Дж. Віко першою людською розумовою діяльністю, як і образи, символи й знаки [112, с. 14].

Інакше кажучи, трактування коду в міфах збігається у Дж. Віко з визначенням знаку-коду як певного емпіричного матеріального об'єкта, який сприймається на чуттєвому рівні і виступає у процесі спілкування і мислення людей представником якогось іншого об'єкта, що власно і є процесом кодування. Можемо згадати спільні позиції структуралістів і постструктуралістів про розуміння культури як мовної і текстуальної діяльності з прагненням співвідносити тексти із свідомістю та досвідом (авторів або читачів). Тож і код-образ Аполлона-красеня викликає відповідну послідовність емоцій та почуттів, незалежно від його трактування різними авторами.

Алюзія на код-образ Аполлона в зображенні Аг. Венеціано споріднена із вживанням міфологічного імені. Бо сама передача руху Аполлона було нехарактерним для XVI ст. зображенням. Художник передав божественний біг Аполлона за допомогою символічної хмари під його ногою. Про Дафну дізнаємося за її рукою, яка перетворилася на гілку дерева, яка вже теж є кодом. Тож,

алюзії на міф про Аполлона із символом-хмарою як відображення руху Аполлона нагадують лаканівську концепцію структури міфу. У ній вчений розглядає співвідношення кодів реального, уявного та символічного, які, у проекції на міф, показують синтез минулого і сучасності. У цій концепції місце «Воно» займає реальне, роль «Я» виконує уявне, функцію «над-Я» – символічне, що у свідомості й підсвідомому створює умови для виникнення художніх образів (реальних, уявних і символічних), які в подальшому впливають на процес кодування та розкодування (реального, уявного та символічного кодів). Реальні образи гравюри Аг. Венеціано – Аполлон і Дафна, уявне – Аполлон доганяє Дафну, німфа перетворюється на дерево, символічне – виникнення символу Лавра. Аполлон виступає тут як переможець недосяжної краси, що робить через Дафну Лавр своїм священним символом-кодом-деревом, і перший увінчує себе лавровим вінком. У даному прикладі алюзія виступає в ролі посилення на добре відомий міф на чолі із олімпійським богом. Вона одночасно ускладнює та полегшує сприйняття як тексту загалом, так і відомих культурних кодів, виявляючи приховані змісти, тобто стаючи прийомом «подвійного кодування» та розкодування.

Алюзії на Аполлона Бельведерського (за малюнком Баччо Бандіnellі) виникають і у скульптурі «Аполлон і Дафна» (1622–1625) італійського скульптора та архітектора Лоренцо Берніні (1598–1680), який вважається зразковим майстром динаміки форм бароко. А в цій скульптурі він дуже вільно зображує рух, виходячи за межі барокової динаміки, що викликає асоціації із зображеннями руху просторових абстрактних композицій вже ХХ ст. У своїй скульптурі Л. Берніні передав останній момент міфічної погоні бога сонця за німфою Дафною, яка звертається до богів із проханням допомоги. Її пальці рук перетворилися на гілки, ноги стали коріннями лавра, викликаючи відповідні асоціації в уяві глядачів. Майбутній папа Урбан VIII написав повчальні рядки про те, що кожен, хто буде шукати насолоди у зникаючій красі, той прокинеться з руками, повними листя та гірких ягід [439, с. 22–23].

Зміст міфу в даному випадку збігається з поетичною формою збереження інформації кодів-образів Аполлона і Дафни та тими моральними істинами, які закодовані у вигляді символів, алегорій та алюзій до цих образів.

Алюзії на міфологічні коди в стилі рококо широко використовував венеціанський живописець, рисувальник і гравер Джованні Баттіста Тьєполо. Його роботи на міфологічні сюжети засобами образотворчого мистецтва репрезентують тріаду «міф-код-інформація». Коди-образи його робіт, відсилаючи уяву до першоджерел, викликають стійкі асоціації. Наприклад, на картині «Тріумф Аврори» (1719–1720) зображені міфологічні та алегоричні персонажі, які споріднюють картину із театралізованим дійством. Крім того, око глядача вражається великою кількістю золотисто-блакитного кольору, як внутрішнього світла. Такі колірні плями алюзійно нагадують живописну манеру Пьяццетті, хоча Джованні Баттіста Тьєполо принципово відходить від темної кольорової гами, яка була характерна для Пьяццетті. Він наслідує бароковий стиль Лаццаріні, особистий стиль Себастьяно Річчі, що свідчить про пошук свого власного стилю на початку творчого шляху, у першій половині XVIII ст.

У героїчних сюжетах, які зіграли певну роль в історії Венеції, Тьєполо прославив громадянські доблесті сімейства Дольфін в алегоричній формі. Його робота «Викрадення Європи» (1725) на теми з античної історії була зроблена для венеціанського палацу Діонісіо Дольфін і з'явилася у циклі з десяти панно. У серію розписів, створених художником, входять історичні сцени тріумфів, битв, що відправляють уяву глядачів до перемоги римлян в усіх частинах світу. Крім того, ці образи, можливо, навіяні і подіями тогочасної венеціанської історії – перемогами над турками на початку XVIII ст.

Світ античних і християнських міфів існує в уяві італійського художника нероздільно, як якесь легендарне історичне минуле, яким він надавав інколи драматичного звучання, інколи ліричного характеру казкового чаклунства. Це відсилало уяву до сцен відомих міфів: «Тріумф Зефіра і Флори» (1734–1735), «Юпітер і Даная» (1736), «Смерть Гіацинта», «Аполлон і континенти» (1752–

1753), «Жертвопринесення Іфігенії» (1757), «Еней представляє Дідоні Купідона, одягненого Асканієм» (1757). Образи Аполлона і Дафни Дж. Б. Тьєполо відтворив досить демократично у стилі рококо, для якого було характерним зображення цілих експозицій з міфологічних героїв на стінах, стелях, фасадах, дверях будов.

Дуже часто різні персонажі з міфів розігрували цілі опери та балети. Античні боги потрапляли до театру і ставали культурними кодами сценічних вистав. Тож, і картина Дж. Б. Тьєполо передає сцену з Аполлоном і Дафною, які беруть участь у балетній виставі (XVIII ст.). Цікаво, що Дафна танцює без пуантів і з оголеним верхом, що нагадує танці Айседори Дункан та інших модерністів XX ст., а не балет XVI–XVIII ст., коли майже кодовими були довгі спідниці й пишні костюми. Зображений на картині костюм Аполлона теж є велими неординарним і ще більше відсилає нашу уяву до балетів XX – початку XXI ст.

Від одного художнього стилю до іншого стилю відомі міфологічні коди трансформуються і виступають вже тільки як алюзії. Тобто відбувається «подвійне кодування» з винаходом нових значень у відомих кодах. Так, код Аполлона на малюнку рисувальника епохи предмодерну Обрі Бердслі (XIX ст.) тільки алюзійно нагадує добре відомий образ, представлений тут у повністю зміненому вигляді. Зміни починаються від суто зовнішнього представлення коду: Аполлон має досить пишні форми, а Дафна перетворилася на міраж. В принципі таке рішення у О. Бердслі тільки підкреслює комунікативну функцію міфу, яку Р. Барт характеризує так: «Визначальним для міфу є не предмет його повідомлення, а спосіб, яким воно висловлюється; у міфі є формальні межі, але немає субстанціональних (реальних). Наш світ нескінченно сугестивний (навіюваний)» [34, с. 233–234].

Відтак, розглядаючи повідомлення про Аполлона з точки зору втілення і перегравання в ньому міфологічних кодів, визначаємо наступне. Образ Аполлона містить інформацію-код про природу недосяжної краси і всім знайомий

такий вираз: «красивий, як Аполлон». Те ж саме ми сприймаємо як кодове повідомлення, і наші думки спрямовані до змісту цього повідомлення, а вже решта – доступна тільки тим, хто знає міф цілком. Звичайно, з міфу дізнаємося і про Лавр, як символ переможців та величності краси. Отже, алюзія на міф про Аполлона відбувається у вигляді порівняння з першоджерелом та зміною жанрового коду. Для розглянутих творів образотворчого мистецтва коди міфу про Аполлона стали текстоутворюючими через «подвійне кодування». Незалежно від століть, символ-код Аполлона являє собою певний семіотичний центр, навколо якого відбувається розкриття основної теми. Внутрішній зв'язок здійснюється алюзією та асоціативними уявленнями, що і допомагає розкодувати відповідні художні твори.

Множинність алюзій при «подвійному кодуванні» виникає й у *балетній та оперній музиці*, наприклад, в неокласичних балетах І. Стравінського «Орфей», «Агон» та мелодрамі «Персефона». Цікаво, що після Другої світової війни (1939–1945) балет повертається до узагальнених форм класичного танцю та часто спирається на безсюжетну основу, в якій домінуючими є звернення до міфологічних кодів-образів. Репрезентація психологічних станів реальних людських почуттів в образах-кодах міфічних героїв збігається з трактуванням символу як «почуттєвого втілення ідеального» (Е. Кассіерер). Відтак у балетах І. Стравінського сприйняття міфокодів Орфея, Персефони, Агона як знаків дозволяє глядачам систематизувати свої інтелектуальні та естетичні процеси з опорою як на візуальні образи (події, що відбуваються на сцені), так і на вербальні (міфологічні коди) – за моделлю «подвійного кодування» А. Пайвіо.

Крім того, така множинність символів-кодів у герменевтиці Рікьора є колом виразів з «подвійним» смислом і складає герменевтичне коло, що розширює поняття «інтерпретація». У даному випадку «інтерпретація» – це робота свідомості, яка складається з розкодування зашифрованого змісту, що знаходиться за очевидним змістом. Тобто інтерпретація існує саме там, де є складний зміст, і саме в інтерпретації виявляється множинність змістів [294, с. 726].

Алюзія, як один із видів цитування, пов'язана також із умовами порівняння, коли відомі образи потрапляють у текст і відправляють уяву реципієнтів до першоджерела, викликаючи стійкі асоціації. У зв'язку з цим згадуються праці І. Тройського, І. Толстого, І. Франка-Каменецького, О. Фрейденберг (20–30-і роки початку ХХ ст.) про код, який визначався як один із видів знакових систем у античній міфології. У їхніх дослідженнях аналізувалася семантика і поетика міфів, а жанри і сюжети мистецтва розглядалися як результат трансформації або «метафора» міфів, про що пізніше К. Леві-Строс писав як про «трансформаційний міф».

Алюзія, зіставлена із залученням кодового імені, може перегукуватися із *ремінісценцією* (детально див. пункт 3.2.3). Одним із таких прикладів може бути міфопоетичний код «Нарцис». Алюзійний зміст міфу про Нарциса знайшов своє втілення у різних жанрах світової культури, починаючи від образотворчого мистецтва. У живописі однією із перших з'явилася картина Караваджіо «Нарцис» (1594–1596), в якій художник передав код-образ самозакоханого юнака. У римських фресках Нарцис ніколи не дивився у воду і не бачив свого відображення, бо це було символом смерті. У ХІХ ст. образ Нарциса став символом «мистецтва для мистецтва» та знаковим образом символістів та неоромантиків кінця століття. Вже у ХХ ст. код-Нарцис асоціюється з вежею із «слонової кістки» для людей, які займаються наукою чи мистецтвом лише для власного задоволення або самомилування.

Звичайно, на сюжет цього міфу були створені оперні вистави, серед яких опери італійського композитора Франческо Каваллі (ХVІІ ст.) і Алессандро Скарлатті (ХVІІІ ст.), німецького композитора, реформатора оперного мистецтва Крістофа Віллібальда Глюка (ХVІІІ ст.). Молодший сучасник В. Шекспіра, іспанський письменник Кальдерон де ла Барка, творець філософсько-релігійної драми, ідеолог тези про те, що «життя є сон», інтерпретував міфологічний сюжет у п'єсі «Ехо і Нарцис» (ХVІІ ст.). Цікаво, що образ Нарциса у його

п'єси семантично збігається з визначенням Пірса про код-індекс. Автор інтерпретував міфологічний сюжет таким чином, що залишився досить умовний зв'язок між основним планом міфу та образами п'єси.

Нарцис-юнак є таким жанровим персонажем і в картині Караваджіо, в якій відчуваєш його реальність і особливу пластичність. Мабуть, тому цей код-образ приваблював також *хореографів*, і на початку ХХ ст. з'явився одноактний балет «Нарцис і Ехо» на музику М. Черепнина, а пізніше хореографічна мініатюра «Нарцис» (музика М. Черепнина, хореографія К. Голейзовського, 1960). Балет був заснований на версії міфу в поемі Овідія «Метаморфози» (однієї з трьох зафіксованих письмово).

Автор музики балету, російський композитор, диригент Микола Черепнин був учнем М. Римського-Корсакова. На початку ХХ ст. М. Черепнин диригував у Парижі званому «Російському балету», а згодом закономірним виявилася поява його балету «Нарцис та Ехо» (1911) в Монте-Карло. Музика балету М. Черепнина створена з урахуванням хореографічних рішень, які передають емоційно-образну та метроритмічну основу твору. Хоча музика в цьому балеті є програмою для пластики рухів і дій танцівників, все ж М. Черепнин продовжує лінію західноєвропейського балету, який розвивався в руслі одноактних камерних спектаклів та був заснований на принципах наскрізного розвитку музичної тканини з переломленням різних музичних стилів. Музика балету написана в традиціях романтизму та імпресіонізму композиторів К. Дебюссі, М. Римського-Корсакова, О. Скрябіна.

Попри те, що музика балету є активною складовою дійства, основним художнім образом балету є Нарцис. У даній алюзії використано міфологічне ім'я «Нарцис», яке у цьому балеті виявляє основні риси міфологічного коду. Його роль є структурною основою та кодом як міфу, так і всіх художніх творів, котрі виникали протягом історії мистецтва на цей сюжет. Образ Нарциса не підвладний ні часовим, ні просторовим, ні суспільним змінам, його код-образ став символом зарозумілості й самозакоханості. Із міфологічного образу він

перетворився на образ-код з певними якостями людського характеру, що можна було знайти у грецькій міфології з її антропоцентричним спрямуванням.

У балеті «Нарцис і Ехо» знаходимо такі опозиційні пари, як просторові і чуттєві орієнтири – образи Нарциса і Ехо (Відлуння). Ми сприймаємо міф про Нарциса як прояв явища нарцисизму, в якому Нарцис є втіленням любові до власного образу. Хоча образ Ехо (Відлуння) в рівній мірі теж важливий, тому що міф про психологічне «відлуння», про суб'єктивну нездатність висловлювати свої думки і почуття, а використовувати лише готові чужі рецепти, є притаманний будь-якому часу, в т. ч. показує сучасне масове суспільство і навіть може стати його символом, знаковим образом (кодом) масової культури. Відтак, співвідношення Нарцис-Ехо реалізується в безмежному просторово-часовому континуумі міфу, де встановлюється вічний паралелізм між «Я – Мої дії».

Отже, в основі міфологічних кодів знаходяться міфологічні предмети або істоти, які є своєрідними скупченнями ознак, де за одними ознаками вони ототожнюються, а за іншими протиставляються [250, с. 137]. Так, Нарцис, в одному випадку, втілює образ самозакоханої людини, а в іншому – людину, яка не може себе знайти й утвердити. Таке поєднання ототожнень та протиставлень структурує і будує систему міфу. Є. Мелетинський вказує і на те, що, класифікуючи можливості бінарної логіки, розширюється ієрархічне розподілення світу на різні рівні. А поняття «рівень» при цьому ієрархічному членуванні є близьким до поняття «код» як засобу вираження та мові опису. У такому випадку ці терміни взаємозамінні.

Згідно з Платоном, символ є означенням переходу із сфери раціонального у сферу містичного, матеріальним вираженням вищої ідеальної сутності ейдосу. Зокрема, через мистецтво рухливої пластики, Нарцис передав код образу самозакоханої людини в балеті М. Черепнина – Овідія – К. Голейзовського втілений Миколою Цискарідзе, а музичні інтонації М. Черепнина більше відповідають образній системі Нарциса-Цискарідзе. Водночас, Нарцис у трактуванні К. Голейзовського та В. Васильєва – не стільки самозакохана в себе

людина, скільки пристрасна істота у вигляді фавна. Він не просто «милується своїм відображенням <...> він весь тремтить від збудження <...> щось велетенське, фантастичне з'являється в його постаті, в його стрибках і бурхливих обертаннях» [84, с. 35].

Розшифрування коду Нарциса в цьому балеті починається із назви – «Нарцис і Ехо». Композитор М. Черепнин використовує сюжет міфу, але ж засобами балету інтерпретація тексту можлива тільки у вигляді алюзій та асоціацій. Назва налаштовує глядачів на міфологічну оповідь, активізацію в пам'яті основних подій сюжету та емоцій від них. Тож «подвійне кодування» перетворюється у процес відкриття нових значень культурного коду, специфічно художній феномен з семантичним навантаженням від міфу у взаємодії з хореографією і музикою.

Алюзії на поетичні зразки, літературні образи, фольклорні інтонації та обряди встановлюють інтертекстуальні зв'язки із авторськими текстами та сприйняттям і дискурсом реципієнтів. Наприклад, у концерті-симфонії та одноактному балеті «Створення світу» (1923) французького композитора Даріуса Мійо домінують алюзії на легенди народу фанг про створення світу (лібрето швейцарського поета і письменника Блеза Сандрара) та джазові інтонації. У музиці Д. Мійо використовуються джазові ритми та інтонації, почуті в США за рік до написання балету. І це не випадково, адже у цей час європейські композитори знаходилися під впливом нових ритмів та інтонацій. Мабуть, тому і інструментальний склад оркестру теж є нетрадиційним, що було характерно для народних оркестрових супроводів: дві флейти (друга замінюється флейтою-пікколо), гобой, два кларнети in Es, фагот, валторна in F, дві труби, тромбон, альт-саксофон in Es, фортепіано, дві скрипки, віолончель, контрабас, литаври (замінені на інші дев'ять ударних інструментів).

Загалом балет «Створення світу» складається із шести частин. В увертюрі звучить легато-соло саксофона. Завіса відкриває абсолютно темну сцену, на якій поступово починають проявлятися переплетені тіла танцівників, які ледь тримаються на ногах. Сцена символізує собою хаос буття, викликаючи

асоціації із іншим балетом – «Весна священна» І. Стравінського. Поступово небеса і земля поділяються, і виокремлюються три образи божеств – Нзаме, Мебере і Нква – символ трійці творення, алузійно простягаючись до символічної трійці у християнстві.

У другій частині «Хаос до створення» звучить джазова fuga у виконанні контрабаса, тромбона, саксофона і труби. На фоні цієї музики розгортаються події акту творення африканської Трійці. Цьому акту належить джазова тема. Боги виконують магичні обряди заклинання, але раптово шаленство обривається. І починається третя частина – «Народження флори і фауни», де початкова флейтова мелодія легато виконується одночасно з віолончельною мелодією з другого епізоду. Обидві мелодії виростають у третю блюзову, що виконується гобоєм. Темрява розсіюється і з величезної маси тіл починає щось відділятися – це поступово виростають дерева під мелодію гобоя. З гілок дерев падає листя, з яких народжуються дивні тварини (мавпи, комахи, птахи та ін.). Поступово утворюється хоровод, який кружляє навколо божеств.

Четверта частина присвячена народженню чоловіка і жінки. При цьому звучить кейкуок у виконанні двох скрипок та фаготу. Людське творення представлено дуже дивно. На сцені з'являються спочатку окремі частини людського тіла. Поступово стають видними велика нога, спина, голова, дві руки, дві груди, потім піднімаються два торси. Врешті-решт утворюються Чоловік – Секуме і Жінка – Мбонгве. Вони помічають одне одного, починають оглядатися, потім рухаються в чуттєвому танці (мелодія флейт з гобоєм). П'ята частина «Бажання» під соло кларнета та ритмічний акомпанемент фортепіано, струнних та ударних надає імпульсу для народження почуття бажання, пристрасті між чоловіком та жінкою. Повернення мелодії з першого епізоду приводить до виконання танцю бажання Секуме і Мбонгве.

Остання, шоста частина балету, – «Весна, або заспокоєння» – є фінальним епізодом і включає в себе мелодії третього, першого і другого епізодів. Кода завершується ніжним блюзовим акордом, коли закохана пара з'єднується, та їхній танець вивершується. Тихішими і повільнішими стають рухи

танцівників, одна група танцівників слідом за іншою групою покидають сцену, а закохана пара розчинюється водою, що символізує прихід Весни.

На цьому прикладі бачимо, що у жанрі балету обробка візуальної, вербальної, аудіальної інформації або відповідних кодів (візуальних, вербальних, аудіальних) та їхнє розкодування досягається роботою різних перцептивних систем. Ці системи створюють самостійні репрезентації різних кодів.

Візуальні коди в балеті – це коди хореографії (рухи, міміка, жести, гра танцюристів), живопису (декорацій, костюмів) – забезпечують сприйняття глядачем одномоментного просторового плану, встановлюють зв'язки в пам'яті з глядацьким досвідом, який викликає масу алузій. Так, суто рухові згадки простягаються та охоплюють як класичний балет, так і народні танцювальні традиції.

Вербальні коди – імена і образи божеств Нзаме, Мебере і Нква – символ трійці творення; образи природи, образи чоловіка і жінки – Секуме і Мбонгве. В цілому – це і лібрето, яке забезпечує у вербальному коді репрезентацію абстрактної міфологічної символіки, що розгортається в часі, тобто балетному русі.

На першому рівні кодування відбувається первісна сенсорна обробка, а на наступному, другому – порівняння нового твору із системою довготривалої пам'яті, після чого кожен глядач, залежно від рівня попередньої підготовки або уподобань (серед яких релігія, міфологія чи фольклор) сприймає і обробляє свої власні коди. Балет «Створення світу» для обізнаних у релігії буде спробою виокремити для себе хаос буття до створення всього, далі розділення небес і землі Всевишнім, виникнення живих істот, хоча в лібрето балету цього і немає. «Створення світу» для знавців міфології означає, що походження космосу відбулося із хаосу, з чого і починається балет, як зазначено у першій і другій частинах. Далі відбудеться поділ божествами злитих у шлюбних обіймах землі і неба, поява рослин і тварин та створення людини, що майже збігається із діями в балеті. Фольклорні прихильники перш за все знайдуть для себе в балеті обрядові дієства, пов'язані із зустріччю Весни, заклики до її приходу.

На третьому етапі кодування респонденти встановлюють асоціативні зв'язки, активуючи схожі сліди в пам'яті, що вже є генезисом подвійного кодування. Так, алюзії виникають вже при прочитанні назви балету – «Створення світу». Назва більше відповідає біблійному уявленню про створення світу, але далі ми дізнаємося, що лібрето було написано на легенди народу фанг про створення світу. Не відкидається можливість і більш широкого міфологічного трактування цього сюжету про створення світу. Подібні міфи існують у різних народів, у всіх частинах світу. Питання походження світу, таємниці народження і смерті та коло відповідних тем і сюжетів охоплюються міфами багатьох народів світу.

Лібрето балету «Створення світу» нагадує і про те, що у міфології різних народів календарні міфи символічно відтворюють природні цикли. Особливо відомий аграрний міф про вмираючого і воскресаючого бога в міфології народів Стародавнього Сходу. Хоча є більш рання версія цього міфу, яка народилася ще на ґрунті первісного мисливського господарства – це міф про вмираючого і воскресаючого звіра або про Осіріса (Стародавній Єгипет), Адоніса (Фінікія), Аттіс (Мала Азія), Діоніса (Фракія, Греція) та ін.

А якщо згадати про те, що в дії балету відбувається народження світу тварин, пташок, природи, а потім і людей, то наші алюзії простягаються до змісту міфів космогонічних та антропогонічних. Крім того, якщо вважати разом із сучасними біблеїстами, що Біблія також містить у собі міфологічні розповіді, то і Біблія, як і міфологія є формою передачі і зберігання інформації, і ця інформація є кодовою для багатьох творів мистецтва та викликає масу алюзій із образами Біблії та міфології.

Наступний рівень обробки і розкодування інформації залучає взаємодію вербальної і візуальної систем (за А. Пайвіо) та аудіальної (додатково, за нашим припущенням), що складає референційний рівень чи виражається в «референції». З цієї точки зору обрядові танці приходу весни втілюються в балетній музиці, хореографічних рухах, що складає підґрунтя для подвійного ко-

дування. Спираючись на роботи У. Уорнера, можемо визначити, що коди-ритуали, коди ритму джазу (тобто коди як музичні, так і хореографічні) втілюються у професійній художній творчості та мають естетичний вплив на глядачів/слухачів. Ритмічна музика у даному балеті – джазові інтонації та ритми – допомагає відтворити процес кодування, де бінарна опозиція «чоловік-жінка» виступають у центрі твору і навіть є її емоційною кульмінацією [442].

Алюзії на стародавні пласти культури, міфологічні та релігійні ідеї з приводу народження світу і сама тема «Створення світу» завжди були актуальними для митців. Наприклад, ораторія Й. Гайдна (1798) і балет Уве Шольца за цією музикою через двісті років, також балет А. Петрова «Створення світу» (1971) як одна із версій даної теми з алюзіями на загальноприйняті уявлення. Можливість «подвійного сприйняття» і розкодування міфів пов'язано з тим, що дія у виставі, як і у міфі, одночасно існує у двох площинах – матеріально-візуальній і у свідомості, маючи своєрідне подвійне буття. Останнє конституює об'єкт, з яким воно пов'язане, та символи міфологічного характеру. В цьому аспекті «сама структура символу спрямована на те, щоб занурити кожне окреме явище в стихію «першоджерела» буття і дати через це явище цілісний образ світу. Тут закладена спорідненість між символом і міфом, символ і є міфом» [2, с. 156]. Чим далі йде композитор, балетмейстер, режисер від означування символів до символізації знаків, тим ближче він просувається до створення неоміфу.

Фольклорні коди у професійній творчості як «ментальні структури» (К. Леві-Стросс) становлять всі умови для «подвійного кодування». Алюзійність та асоціації здатні викликати історико-культурні й етнографічні уявлення про історичний час, країну, фольклор й духовні традиції. Тож, дослідження Лео Мазеля щодо питань аналізу музики включають в себе дослідження з дотичних проблем її мови. Тут ритм може бути кодом, ключовим музичним «знаком». Наприклад, пунктирний ритм може викликати певні асоціації про жанр (мазурки), про народну музику тих країн, де він характерний

(угорська музика). Синкопований рух використовується для лірико-схвильованої мелодики, в якій асоціюється з ритмічною нерівномірністю, нагадуючи мову захлинаючої людини. Синкопованість викликає асоціації з джазовими жанрами, певними образами. У зв'язку з цим Л. Мазель пише про акцентованість ритміки, порівнюючи різні часи в історії європейської музики. Регулярна ритміка існувала з XVII ст., але в різних стилях і жанрах знаходила не однакове застосування. Так, дослідники М. Курт і А. Швейцер протиставляли ритміку Й. Баха і віденських класиків, вказуючи на меншу акцентованість у музиці Й. Баха.

Тож, при компаративному сприйнятті музики класиків і Баха можемо зробити певні висновки щодо часу створення і художньої школи твору. У XIX ст. акцентованість метру знизилася, як і ступінь гармонічної функціональності. Нової вершини акцентованість досягла у творчості С. Прокоф'єва [237, с. 111–113].

«Подвійне кодування» споріднено також з *асоціаціями*, які впливають на розкодування змісту твору. Л. Мазель пише про мелодію, тему, музичний жанр, які можуть асоціюватися з різними історичними традиціями і формами музикування [237, 96]. Причинами цього вчений вважає природу мистецтв взагалі, і зокрема музичного мистецтва, особливо у зв'язку з тим, що художній твір впливає на різні сфери, різні «поверхи» людської психіки – вищі і нижчі: без цього воно не може охопити людину цілісно. Зокрема, чуттєвий характер сприйняття художнього образу визначає роль впливу мистецтва на нижчі шари психіки. Не вдаючись до зображення конкретних предметів і явищ, музика відрізняється емоційним впливом на весь організм людини, що пов'язано з роллю і характером звукових вражень у житті людини взагалі. Це підтверджується даними сучасних фізіологів і психологів про вплив музики на нервову систему, зокрема на діяльність оболонки мозку. У цьому аспекті відомо з давніх-давен про лікування хворих засобами музики, про укладання дитини спати під колискову. Найбільш очевидним є вплив на м'язово-рухову сферу людини голосної звукової динаміки і ритму. Сприйняття висотних змін також викликає

мимовільну і неусвідомлену реакцію організму – напруження голосових зв'язок. Навіть відчуття ладової організації, ладових тяжінь мають свій яскраво виражений емоційно-почуттєвий елемент, який склався історично.

Образотворче мистецтво рясніє алюзіями на архітектурні споруди. Наприклад, сюжет про Вавилонську вежу був розповсюдженим у християнській іконографії. Це були й мініатюри, й рукописні та друквані видання Біблії. Однією з найбільш відомих була мініатюра англійського рукопису XI ст. Зображення Вавилонської вежі прикрашали мозаїки та фрески соборів і церков, зокрема, мозаїка собору Сан-Марко у Венеції кінця XII – початку XIII ст. Картина видатного голландського живописця XVI ст. Пітера Брейгеля «Вавилонська вежа» (1563) алюзійно нагадує Римський Колізей, хоча була створена за біблійною Книгою Буття, або першої з П'ятикнижжя Мойсея. Алюзія на цей код-образ «Вавилонської вежі» використовується і у фільмі «Володар перстнів» за знаменитим романом Толкієна в зображенні фантастичного міста Тіріт.

Вражаючими алюзіями наповнена музична зображальність. «Деякі безтекстові інструментальні твори через їхні зображальні моменти прочитуються як якісь музичні картини» [375, с. 263]. До алюзійності відноситься і емблематика прелюдії В-dur з I тому «ДТК» Й. С. Баха, яка співвідноситься із рядками з Євангелії від Луки, гл. 2, вірші 8–15 (а вірші 16–20 співвідносні з наступною фугою) [272]. Ці прояви також стосуються і алюзій на екзегетику слова, системи риторичних фігур, символіку чисел тощо.

Літературна чи образотворча алюзія в музиці семантично оновлює контекст творів. Прикладом можуть бути твори, наповнені алюзіями на літературу: Ф. Ліст «Фауст-симфонія» або його фортепіанні твори «Сонети Петрарки». Часто відбувається так, що алюзія, як художній прийом подвійного кодування, натякає на широковідомий образ знаного письменника, поета чи художника, наприклад Мікеланджело. Звернення Д. Шостаковича до віршів цього художника і поета Відродження у перекладах відомого літературознавця А. Ефроса привело до написання «Сюїти на вірші Мікеланджело для басу і

фортепіано чи оркестру» (хоча для визначення жанру більше підходить «вокальний цикл» на вірші). Шостакович завжди із захопленням відносився до багатогранного таланту Мікеланджело. Його вражала як глибина, так і простота думок видатного митця. Для своєї сюїти Шостакович обрав вірші: «Істина», «Ранок», «Любов», «Розлука», «Гнів», «Данте», «Вигнання», «Творчість», «Ніч», «Смерть», «Безсмертя» [257].

Пролог відкривається вступом зі строгою витриманою мелодією (№ 1, «Істина») на фоні контрапункту струнних. Основне призначення такої витриманої мелодії – у розкритті («відновленні» – М. Гайдеггер) Істини буття. За нею йде наступний номер сюїти – «Ранок». Назва вірша має символічні значення: початок життя в людській історії – це «рай», для письменників, художників, композиторів – це об'єкт глибокої пошани і вивчення. Шостакович же у своїй музиці використовує скорботні інтонації класичного реквієму *Dies irae* (День гніву, «*Lacrimosa*» – «Слізна»). Наступні номери циклу («Любов», «Розлука», «Гнів») так само досить строгі, «немов висічені з граніту, викликають асоціації з величною архітектурною спорудою» [257]. Ці частини теж пронизані інтонаціями скорботи, що семантично-композиційно та інтонаційно поєднує частини в єдине ціле.

Невипадкова наступна частина циклу Д. Шостаковича – «Данте». У двох своїх сонетах Мікеланджело звертався до образу Данте, бо захоплювався «Божественною Комедією» і пам'ятав її досконально. Йому як поету і митцю Ренесансу був близьким стиль Данте. Деякі дослідники творчості Мікеланджело вважали, що його фреска «Страшний суд» викликала асоціації із образами «Пекла» Данте [292]. Образ Данте стає кодом-символом «осені середньовіччя» культури і для Шостаковича, для якого теж близькі проблеми, пов'язані з людським стражданням в житті та мистецтві.

Саме такі роздуми композитор втілює в наступних частинах циклу (№ 8 – «Творчість», № 9 – «Ніч»). Композиційна побудова частини «Ніч» визначена

композитором як діалог. Вона починається зі спокійного ноктюрну, що алюзічно нагадує про статую «Ніч», створену Мікеланджело для флорентійської усипальниці Медичі.

У наступній частині – «Смерть» – композитор використовує цитату із своєї Чотирнадцятої симфонії (1969, присвята англійському композитору Бенджаміну Бріттену), в якій є частина, написана на вірші Райнера Марії Рільке у перекладі Т. Сильманяку під назвою «Смерть поета». Це не випадкове цитування, бо композитор так згадує ідею написати симфонію № 14. Колись він робив оркестрування вокального циклу М. Мусоргського «Пісні та танці смерті», в якому всього чотири частини. І Д. Шостаковичу здавалося, що це дуже мало для музичного вирішення «вічних» проблем життя, любові, смерті. В нього виник задум продовжити розповідати про ці проблеми у чотирьох частинах своєї камерної симфонії на тексти одинадцяти віршів різних поетів (Федеріко Гарсія Лорки, Гійома Аполлінера, Райнера Марії Рільке і Вільгельма Кюхельбекера), щоб слухачі після концерту уходили з життєстверджуючими думками. Тож, цитуючи свій власний текст, композитор передає цей настрій. І завершується цикл філософським епілогом «Безсмертя» (№ 11), в якому композитор використовує мелодію, написану ним ще в дитинстві.

«Подвійне кодування» в цьому циклі Д. Шостаковича нагадують своєрідний театр, в якому алюзії стають вказівками до розшифрування декількох текстів. У назві циклу міститься ім'я Мікеланджело, з яким в історії культури асоціюється багато подій. Його сонети теж містять інформацію про історичні, культурні події його часів, ставлення до проблем творчості, людини, вічних цінностей. Ритміко-синтаксичні особливості сонетів Мікеланджело як своєрідні алюзії впливають на пам'ять реципієнтів і встановлюють унікальні інформаційні коди з змістовним навантаженням.

З цього приводу згадуються слова А. Швейцера, що «музична сприйнятливість до відомого ступеня є здібністю звукового бачення, якого б роду вона не була: бачення ліній, ідей, образів чи подій. І навіть там де ми не підозрюємо, присутні асоціації ідей» [385, с. 328].

До цитування у вигляді алюзій можна віднести балетну музику французького композитора, скрипаля, танцюриста, диригента і педагога італійського походження Жана Батіста Люллі. Особливо, якщо згадати, що «подвійний код» – це перенесення одного виду коду в інший вид, у даному випадку, з одного виду мистецтва в інший вид мистецтва, то трагедія-балет Ж. Люллі «Психея» (1671) є саме таким прикладом. Цей балет Люллі був створений спільно з балетмейстером П. Бошаном, декоратором К. Вігарані, драматургами Ж. - Б. Мольєром, Ф. Кіно, П. Корнелем. Сюжет твору Люллі був узятий із фантасмагоричного роману Апулея «Золотий осел», який отримав популярність у Франції ще до XVII ст. та був створений за міфологічною розповіддю. Балетна історія роману Апулея має королівський відтінок: у 1656 р. Людовик XIV і мадам де Монтеспан танцювали в балеті «Психея, або Могутність Амура», а у 1669 р. Лафонтен видав своє оповідання «Кохання Психеї і Купідон».

Дійові особи балету Люллі міксують кодообрази інших міфів: Юпітер, Венера, Амур, Зефір, Флора, що створює цілу фантасмагорію на міфологічні сюжети та презентує одну із форм подвійного кодування в мистецтві. І у XX ст. міфологічні сюжети викликають інтерес французьких авторів, при чому в досить традиційному виді («Піснь колонн», «Молода Парка», «Нарцис», «Амфіон» П. Валері; «Персефона» А. Жида; «Троянської війни не буде» Ж. Жироду). На відміну від них, з'являються й більш модернізовані та оригінальні як переклади, так і твори за цими перекладами («Орестея», «Протей» П. Клоделя, «Антигона», «Едип» Ж. Кокто). Тож, використання стильового контрасту одночасно із зміною історичного контексту, сприяє виявленню алюзій, які і стають «подвійним кодуванням» із відкриттям нових значень відомих кодів.

Тож, алюзія як художній прийом «подвійного кодування» в мистецтві утворює образний полісемантизм, багатозначність прочитання твору за рахунок використання в авторських текстах звернень до історичних текстів, написаних іншими раніше. Серед таких звернень особливого значення набули коди

міфів, релігій та фольклору. Для розкодування алюзій потрібне когнітивне розуміння на рівні співвіднесення алюзії з першоджерелом; структурно-семантичне розуміння та визначення змісту вторинного тексту по відношенню до першоджерела; розкодування змісту алюзії в новому тексті і контексті через їхню інтерпретацію чи реінтерпретацію.

3.2.3. Ремінісценція. До цитат і алюзій, як художніх прийомів «подвійного кодування» в мистецтві, щільно примикають ремінісценції. Відомі як розшифрування потайних кодів і повідомлень шедеврів історії світового мистецтва та сучасних художніх творів, вони розкривають унікальні сторінки історії культури, зокрема міфів, біблійних та народних сказань. Відомо, що ремінісценція (лат. *geminiscentia*, спогад) – це елемент художньої системи, а її функція полягає у використанні загальної структури, окремих елементів або мотивів раніше відомих творів мистецтва на ту ж (або близьку) тему [343, с. 620]. У ремінісценції зміст окремих мистецьких творів знаходиться на поверхні, а інші мають прихований підтекст, допускаючи «подвійне» прочитання.

Наприклад, знаменита композиція *Clubbed To Death* із саундтрека до фільму «Матриця» є ремінісценцією на 1 і 12 теми «Варіацій» під назвою «Загадка» (1898–1899) англійського композитора Едуарда Елгара. «Загадка» твору полягає в тому, що в кожній з варіацій зашифровані імена друзів композитора. Крім того, за визнанням самого композитора, в творі є ще одна закодована тема. У партитурі кожної варіації є ініціали або ім'я друга – код, якому вона присвячена. Кожна частина передає не тільки загальне враження від особистості, а й містить музичне відсилання як ремінісценцію на конкретну характеристику людини або подію. Пізніше, вже як цитата, ця ж тема була використана грецькою групою «On Thorns I Lay» в композиції *The Blue Dream* (альбом «Orama», 1997 р.).

В образотворчому мистецтві можна згадати ремінісцентний образ Пророка в серії ілюстрацій І. Рєпіна до «Лермонтовської енциклопедії». Пророк

Репіна передає образ немолодого, довговолосого, бородатого інтелігента в лахміттях замість одягу, який нагадує образ з постаті Льва Толстого та суті його поглядів («спрощенство»).

В історії первісного мистецтва розповсюдженими ремінісценціями виступали силуети, пропорції і сюжети стародавніх наскальних зображень, які повторювалися у «звіриному стилі» скіфів, зараз – у творчості майстрів сучасності (живописців, ювелірів, дизайнерів та ін.). Окремі символи-тотєми, герби і торгові марки теж часто мають ремінісцентну природу.

Взагалі у мистецтві ремінісцентними бувають художні образи, прізвища деяких літературних персонажів, окремі мотиви і стилістичні прийоми (наприклад, у малярських взаєминах постімпресіоністів і першозасновників імпресіоністського живопису). Або окремі твори, скажімо, польського композитора К. Шимановського, який неодноразово звертався до античності. Особливо добре відомі його три поеми для фортепіано «Метопи» і три поеми для скрипки і фортепіано «Міфи». Обидва твори натхненні читанням «Одіссеї» Гомера («Острів Сирен», «Каліпсо» в циклі «Метопи»), а також враженням від барельєфів на доричних фризах Парфенона в Афіньському Акрополі. Цикл «Міфи» К. Шимановського включає яскраві античні образи: «Фонтан Аретузи», «Нарцис», «Дріади і Пан».

Творчі лабораторії композиторів розширюються не тільки набутим досвідом навчання, написання, перегляду-прослуховуванню творів, а й естетичним досвідом попередників у музиці. Тому логічним є те, що у творчих композиторських спробах виникають не тільки алюзії, а й ремінісценції, які простягаються від різних творів минулого мистецького досвіду. Наприклад, виникають ремінісценції на античну тематику у трьох операх-хвилинках французького композитора, учасника творчої групи «Шістка» Даріюса Мійо: «Викрадення Європи» (1927), «Покинута Аріадна», «Позбавлення Тезея» (лібрето до вистав Анрі Оппєно). Вже назви творів мають основну інформацію, яка збігається з кодами міфів, і додаткову, яка реалізується у новому тексті й отримує вже новий, часто комічний характер. З одного боку, трансформовані цитати

міфокодів зберігають початковий зміст, а з іншого, музична і текстова мова творів рясніє демократичними вуличними словами, мелодіями і ритмами, що створює нове контекстуальне і змістове поле твору. Ремінісценції на міфологічних героїв стають інтертекстом, зрозумілим усім слухачам – «єдність різних кодів в одному художньому творі» (Р. Барт) – це міф, мова, актуальне для певного часу оформлення вистав. Багато критиків сприймали ці твори як протест проти художнього оформлення античності стандартизованими, заштампованими образами героїв міфів.

Ремінісцентну основу мають й інші твори Д. Мійо. Композитор швидко відкликався на нові віяння в мистецтві, його друзями були відомі на той час найбільш зухвалі новатори Е. Саті і Ж. Кокто. Д. Мійо поклонявся живопису П. Сезанна, поезії Ф. Жамма, скульптурі П. Клоделя. За межами Франції Д. Мійо відомий як співак урбанізму, цирку, джазу, автор дотепних ексцентріад «Бик на даху» (пантоміма-фарс, 1924), «Блакитний експрес» (танцювальна оперета, 1924), «Салат» (балет-сатира, 1924). Партитури його творів рясніють вокальними, хоровими та сольними епізодами. Усі твори пародіюють сучасні для тієї доби звичаї, сюжети трактовані у гротескно-сатиричному плані. Так, дія вистави «Бик на даху» відбувається в кабаре з танцями і піснями, тому і у Д. Мійо домінують ремінісценції на ритми побутових танців, на мелодії вуличних та кабареетних пісеньок.

Танцювальна оперета «Блакитний експрес» розважає слухачів відвертим пародіюванням традиційних хореографічних побудов, а класична хореографія часто замінюється акробатичними трюками та гротескними рухами побутових танців. Сценічні дії у цих творах супроводжуються текстом автора-коментатора. Тож, ремінісцентні прийоми створення даних шедеврів відкривають «подвійне кодування» як *інтертекстуальний діалог різних видів мистецтва* в синтезованому театральному мистецтві. І візуальні, і вербальні елементи, так само як два взаємодіючих видів пам'яті (образна і словесна), семіотично спрямовують реципієнта на визначення відомих культурних кодів: ритмів і мелодій побутових танців і пісень.

Пародійне ставлення Д. Мійо до античної тематики та її музичної модернізації у синтезі з політоналізмом, фольклорними колоритами представлено у балетах, кантатах, хорах, симфонічних жанрово-мальовничих сюїтах, вокальних та інструментальних мініатюрах, різнобарвних обробках народної музики. Звертає увагу композитор і на біблійні сюжети, зосереджуючись тут на символічності та метафоричності образів релігійної філософії (121-й псалм для чоловічого хору *a capella*).

У *ремінісценції в музиці* закріплюється пам'ять певного музичного ряду і відповідні ним позамузичні явища. Також музична ремінісценція – це більше спогад про колись зроблене, ніж дія сьогочасна. Тому і драматургія творів з музичною ремінісценцією передає психологію спогадів, а це вже активна форма прояву свідомості. Серед прикладів, коли ремінісценція зберігає колишню образно-емоційну сутність і є точним повторенням теми, яка прозвучала раніше, тобто ситуація спогадів – це повторення романсу Річарда в опері Гретрі «Річард Левове Серце», проведення тем з каватини Антоніди, пісні Вані і арії Собініна у сцені 4 дії опери М. Глінки «Іван Сусанін».

Існує ремінісценція, яка стає твердженням, але при цьому змінюється її первісна сутність. Наприклад, змінюється образний зміст, засоби музичної виразності в ремінісценції тем кохання в останній дії опери П. Чайковського «Пікова дама», так само матеріал перших пісень в завершеннях вокальних циклів Р. Шумана «Любов поета» та «Кохання і життя жінки». Ремінісценції у формі заперечення є у вступі до фіналу Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, де повертаються і «заперечуються» теми перших трьох частин.

Ремінісценцією як спогадом про минуле і одночасно функцією лейтмотиву виступає тема кохання у «Травіаті» Дж. Верді в сцені Віолетти з 1 дії, її повторне звучання в 3-й дії (читання Віолетою листів Жермона) і у фіналі опери.

Крім того, ремінісценція може стати і лейтмотивом як таким. Наприклад, в опері М. Мусоргського «Борис Годунов» тема царевича Дмитрія фу-

нкціонує як ремінісценція у відповідному психологічному контексті у розповіді Пімена, а також у видіннях Бориса. Зі зміною психологічного навантаження ця ж тема стає темою Самозванця, тобто ремінісценція функціонує тут вже як лейтмотив.

Ремінісценція у ролі цитати спирається на асоціативне сприйняття тексту. Такі цитати-ремінісценції зустрічаються у творах різних часів і жанрів, зокрема, композиторів різних національних шкіл (П. Чайковський, Ф. Шопен, А. Дворжак, Д. Шостакович), але завжди вони відіграють конструктивну роль у драматургічному процесі, активізуючи динаміку розвитку художнього образу.

В *образотворчому мистецтві* ремінісценції від буддійської філософії висловлювалися художниками в мотивах, сюжетах і настроях творів, в особливому (дзен-буддійському) характері сприйняття зовнішнього світу і споглядальному ставленні до нього людини. Наприклад, творчість Ван Гога, який дивився на світ «японськими очима», чи творчість Анрі Матісса, для якого важливим був принцип співвідношення художнього образу і його «орієнтального» колірного втілення, можна розглядати як ремінісценції на східні мотиви. Орієнталістськими ремінісценціями пронизані й картини Михайла Врубеля «Дівчинка на тлі перського килима» і «Східна казка» (1886). Леонід Бакст і Валентин Серов створили ремінісцентні ескізи до балету «Шехеразада» (1910) на музику М. Римського-Корсакова. Ремінісцентність присутня тут у східній декоративності, пишності інтер'єрів, насичених кольорах і матеріалах.

У творчості М. Реріха і М. Кульбіна ремінісценції виступають у ролі своєрідних ілюстрацій буддійських і теософських ідей. Дзен-буддійська поетика порожнечі стає ремінісценцією концепції нірвани у художників Миколи Кульбіна, Олени Гуро і Михайла Матюшина, представників групи «Амаравелла». Зображення природи цими художниками спонукає міркувати про кармічні закони, які керують людським життям, про взаємовідносини долі людей із порядком у всесвіті. Крім того, споглядання пейзажу у цих художників передає бажання повернутися до материнського лона, яке є символом єднання людини

з навколишнім світом, що є ремінісценцією на релігійно-філософські доктрини Тибету з центральною роллю природи. Природа тут виступає як код, як «дзеркало», що гармонійно поєднує окремі частини в ціле, в якому людина є частиною природи [4].

Для розкодування ремінісценцій в картинах О. Іванова, І. Айвазовського «Ходіння по водах», трилогії О. Толстого «Ходіння по муках» необхідно володіти світоглядними знаннями і відповідним культурно-історичним досвідом. Відомо, наприклад, що у давньослов'янській писемності був популярним апокриф «Ходіння Богородиці по муках», який представляв собою переклад і часткову переробку з грецької «Одкровення пресвятої Богородиці». Цей текст описував муки грішників у пеклі [374], а перелік «Ходіння» відноситься аж до XII століття.

Використання ремінісценції ще одного популярного апокрифу спостерігається в картині «Ходіння по водах» (1850) художника Олександра Іванова, де проілюстрований епізод з Біблії (Євангелія від Матвія). У ньому апостол Петро з величезним подивом спостерігає, як по гладі води, не тонучи, рухається Ісус. Перебуваючи у повному здивуванні, Петро благає свого Учителя змилуватися над ним і дати можливість підійти ближче [1]. Назва картини відсилає уяву глядача до релігійної тематики з кодом-образом спокійного і умиротвореного Ісуса у вигляді легкоповітряного силуету. Його вбрання розвивається вітром, хвилі підіймаються, надаючи картині руховий ефект. Романтизм зображення переданий різноманітним колірним рішенням полотна, проте перебору тонів немає. «Величезний вплив на апперцепцію зображеного на полотні надає гра світла, яка надає фрагменту яскравості, сяйва і навіть якоїсь містики. Такі маленькі хитрощі манери виконання художника дають можливість глядачеві відчутти незабутні емоції від споглядання такої пишноти» [1].

Як відомо, у XIX ст. І. Срезневським був виданий перелік «Ходіння» разом із грецьким текстом у «Стародавньому пам'ятнику мови і письма» (1863). Ремінісценція на ці «Ходіння», але теж по водах, як і у О. Іванова, з'являється

в картині І. Айвазовського «Ходінням по водах» (1888). І. Айвазовський завжди був глибоко релігійною людиною. Тож, характерною особливістю його ремінісценцій стає передача біблійного сюжету про появу Ісуса перед апостолами, які пливли в човні в сильну бурю. Тоді апостол Петро попросив Ісуса, щоб той зробив його здатним йти по воді. І, поки в апостола не прокинулись сумніви і страх, він дійсно йшов «по воді, акі по суху». Це говорить про те, що сила віри величезна і рятівна, що з вірою не страшні бурі і небезпеки, що Бог допомагає тим, хто істинно вірить в нього.

Як раз такі почуття і хотів розбудити в глядача художник. Тож на картині зображена головна фігура – Ісус Христос – у супроводі групи апостолів. Апостолів майже не видно, а Ісус звернений до глядачів обличчям, ніби підноситься над ними, і погляди кожного з апостолів спрямовані до нього [275].

Назва трилогії Олексія Толстого «Ходінням по муках» (1921–1941) є нічим іншим як ремінісценцією на згадку назви популярного апокрифу давньо-слов'янської писемності «Ходіння Богородиці по муках», яка проходить процес модернізації та літературної «вербалізації» в тексті письменника ХХ ст.

Отже, ремінісценція як прийом «подвійного кодування» сама має «подвійну» природу. В ній укладена основна інформація та додаткова. Реалізуючись у новому тексті, вона як «спогад» зберігає свій початковий зміст і створює новий разом із контекстуальним змістовим полем. Художньо-образна ремінісценція утворює *інтертекст* з «подвійним» прочитанням. При розкодуванні інформації відбувається співвіднесення тексту як з першоджерелом (міфом, фольклором), так і релігійним або мистецьким прикладом.

3.2.4. Контамінація. Контамінація як художній прийом відбувається на ґрунті поєднання різних образних структур (слів, частин, музичних жанрів і фрагментів на основі їхньої структурної, функціональної, асоціативної близькості, тобто семіотично) і може інтегрувати в собі цитати, алюзії та ремінісценції, створюючи при цьому новий смисл. Тож, міфокоди, фольккоди, сакральні коди духовної культури не просто поєднуються в нових текстах мистецтва, а

від цього поєднання виникає новий образ через контамінацію форм, змістів, сенсів.

На прикладі міфокодів (образів, сюжетів, подій у міфах) можна простежити, як від століття до століття змінювалися акценти в міфологічних сюжетах та міфокодах мистецтва, поєднуючи старі і нові коди в контамінованій художній образності. Так, *апеляція до міфу про Орфея в історії музичного мистецтва* є ознакою існування його глибинного зв'язку з «вічними темами», які зберігають коди-імена та традиційні якості, але піддаються змінам в оновленому культурно-історичному і художньо-образному контексті. А саме, міф про Орфея знаходив своє втілення у творчості композиторів різних століть – від Г. Перселла і К. Монтеверді до кінця ХХ ст.

В опері «Нещастя Орфея» (1924) французького композитора Д. Мійо та поета-лібретиста А. Люнеля контамінація торкнулася історичних подій і героїв, а саме – перенесення міфологічних героїв та подій до Провансальського селища ХХ ст. Тут Орфей – це сільський ветеринар, який допомагає усім тваринам, а Еввідіка – циганка. Їхня зустріч породила низку пригод. Друзі нового Орфея (Шорник, Коваль, Кошикар) радять йому покинути село, що Орфей і робить разом із тяжко хворою Еввідікою. Друга дія відбувається у лісі, де закоханих оточують дикі звірі. Вже після смерті Еввідіки Орфей повертається до села, де живе до того моменту, коли до нього приходять сестри Еввідіки та вбивають його. Він навіть не пручається, бо його мрія здійснюється, – і він вже йде до улюбленої Еввідіки.

Тож, контамінаційний процес в опері комплексно зачепив і коди-образи, і код-сюжет, поєднуючи міф із сучасністю на основі асоціативної близькості. Музика Д. Мійо витримана в камерному стилі з узагальненими інтонаціями стриманості і піднесеності, що сприяє розкриттю змісту саме міфу, з його кодами-образами кохання.

Контамінація міфу «Орфей і Еввідіка» відбувається також у драмі Теннессі Уільямса «Орфей спускається до пекла» (1957). Ця п'єса ґрунтується на більш ранній версії п'єси Уільямса під назвою «Битва янголів» (1940), яка не

отримала визнання у публіки. Драма «Орфей спускається до пекла» містить традиційну символіку міфу: Вел грає на гітарі і нагадує Орфея, бо вражає своєю грою всіх оточуючих; Леді – це Еввідіка, а Джейбіл – Аїд. Основний сюжет драми розкриває трагічні події міфу. Сила мистецтва пробуджує Аїд, але Велу-Орфею не вдається остаточно вивести Леді-Еввідіку. Шериф і два його помічника символізують міфологічного Кербера (Цербера). Тож множинність і поєднання змістів символізує про схильність до відкритості і діалогу, що відкриває перспективи як для «подвійного кодування», так і подальшого розкодування художнього образу.

Тому й можливе різне трактування міфологічних кодів у сучасному мистецтві. Контамінація міфу «Орфей і Еввідіка» відбувається не тільки в операх, але й у хореографічних рішеннях, якщо вважати заміну початкового жанру (опери) на кінцевий жанр (балет). Так, музика з опери К. В. Глюка стала основою для балетів Р. Лабана (Турін, 1927), Дж. Баланчина (Нью-Йорк, 1936), В. Кратина (Карлсруе, 1936), Н. де Валуа (Лондон, 1941), М. Вігман (Лейпциг, 1947), Ф. Аштона (Лондон, 1953). Усі вони зверталися до коду-сюжету та коду-музики цього дійства, контамініуючи класику з власною концепцією.

Наприклад, у Дж. Баланчина хореографія схожа з принципами розвитку симфонічної музики. З цього приводу ще Б. Асаф'єв вважав, що метод симфонічного мислення допомагає розкриттю музичних образів, їхньому контрастному зіставленню та драматичному зіткненню. Звичайно, саме це й привертає увагу сучасних хореографів, серед яких Дж. Баланчин. У його балеті «Орфей і Еввідіка» з кодовою музикою К. В. Глюка відбулося поєднання танцю і симфонічного розвитку, що сприяло розкриттю образів та створенню умов для подвійного кодування із залученням синтезу відомої музики і міфу, але новими засобами – мовою балету.

Недарма у творчому доробку Дж. Баланчина звернення до симфонічної музики є досить активним, наприклад «Симфонія До-мажор» Ж. Бізе. Хоча балети Дж. Баланчина (Гамбург, 1963) і Піни Бауш (Вупперталь, 1975) «Орфей» більше відносяться до постмодерністичного втілення ідей міфу з прийомами

«подвійного кодування». Хореографія тут забезпечується танцями, які ґрунтуються на частковій відмові від класичного зразку з його кодами-рухами, та домінуванням танцю модерн з різними формами руху: ходіння, сидіння, стрибків, бігу, імпровізації, пластичних жестів рук, ніг, тулубу тощо.

Крім того, зберігаючи традиції техніки класичного балету, у 1951 р. композитор Р. Лупі пише хореографічну кантату «Орфей» (Венеція, пізніше Париж). Балетмейстер Ж. Шарра і художник Л. Фінн втілюють коди-образи сюжету міфу з індивідуальним трактуванням історичного контексту.

У постмодерністичному аспекті треба згадати, що французький інженер-акустик і композитор, винахідник конкретної музики П'єр Шеффер, експериментуючи із звукозаписними і звуковідтворюючими пристроями та апаратами, організував акустичні ефекти у своєрідну систему музичної мови. Його експерименти були пов'язані із записом, відтворюванням, синтезом звуку, які він випробовував як будівельний матеріал. Так, серед інших творів з'явилася опера на міфологічний сюжет «Орфей 51» для голосу і магнітофонної стрічки, спільно з іншим композитором – П. Анрі (1951). Балет «Орфей» на музику П. Анрі (1958) поставив М. Бежар.

Австро-американський композитор Ернст Кшенек спільно з лібретистом Оскаром Кокошкою (австрійський живописець, графік, поет і драматург) написали експресіоністичну оперу «Орфей і Еврідіка» (1923). Не оминули своєю увагою оперу К. Глюка і майстри образотворчого мистецтва. Англійський художник і скульптор ХІХ ст. Фредерік Лейтон зобразив Орфея таким, що, як і в опері Глюка, з останніх сил намагається не дивитися на кохану дружину, що викликає його душевний біль.

Тож, беззаперечним є евристичний вплив коду з міфу на мистецтво взагалі, і зокрема на сучасне через їхні контамінації. Тому вивчення природи міфу з точки зору втілення в ньому кодового знаку-символу та процесу кодування й перетворення сталої класичної моделі художнього образу в нову на основі контамінації стає теоретично і практично важливим на різних рівнях сучасної

культури – від філософії до мистецтва, від суспільних інститутів до індивідуального пізнання.

Зокрема, у 1975 р. російський композитор Олександр Журбін разом з лібретистом Юрієм Дімітріним здійснили постановку рок-опери / зонг-опери «Орфей і Еврідіка» (з нім. *Der Song* – «естрадна пісенька»). Код-сюжет міфу був повністю зміненим. Пісня Орфея – це подарунок кохання Еврідіки. Орфей зажадав слави і відправився на змагання співаків, де отримав перемогу, але загубив свою індивідуальність і разом з цим кохання Еврідіки. Але після повернення до дружини, Орфей змінився. Харон, перевізник душ у потойбічний світ, колись попередив Орфея про небезпеку втратити голос без кохання Еврідіки. Орфей відправляється шукати начебто себе, а знаходить пісню Еврідіки та кохання. Тож, слава стала випробуванням для Орфея, він пережив виклики долі і залишився людиною і співаком. У даній версії міфу яскраво представлені код, кодування, «подвійне кодування», тісно пов'язані як з грою із семантикою і метафоричністю (Ч. Дженкс), так і багатоваріантністю прочитання тексту та багатоадресністю (У. Еко). Тут підтверджуються також концепція діалогу М. Бахтіна та теорія «чужого слова», які завжди мають на увазі «подвійне» трактування першоджерела.

З цієї точки зору у зонг-опері «Орфей і Еврідіка» О. Журбіна та Ю. Дімітріна Орфей є кодом-символом тому, що дії вистави засновані на умовному сюжеті міфу і в контамінації мало що залишили від нього. Тому і згадаємо, що за своєю природою ремінісценція завжди вторинна, це відсилка або порівняння з якимось зразком, погляд, повернення у минуле. Звичайно, що спосіб ремінісценції завжди має інтелектуальний та творчий характер, тому він не є просто компіляцією чи копіюванням. Для цих прикладів контамінації більш характерна композиційно-текстова ремінісценція.

Контамінація як прийом «подвійного кодування» відмічається і у творі «Демофонт» П. Метастазіо, де відбувається трансформація античного сюжету у європейській культурі Нового часу. Український музикознавець Ольга Зосім

простежує і розкриває контамінаційні особливості, які виявилися в основі різних творів на цю тему: Юлій Гігін «Астрономія» – латинський автор II ст. н. е.; М. Ломоносов «Демофонт» (1750–1751). На її думку, «джерелом “Астрономії” Юлія Гігіна є знаменита поема “Явища” Арата, грецького автора першої половини III ст. до н. е. Крім того, частина відомостей, що виходять за межі аратівської поеми, почерпнута Гігіном із грецького коментаря до неї, а також з “Катастеризмів” – поетичного твору грецького астронома Ератосфена, що жив наприкінці III ст. до н. е.» [133, с. 72].

Далі О. Зосім зазначає, що сюжет Юлія Гігія був тільки орієнтиром для розгортання сюжетної лінії П. Метастазіо. Він залишив імена героїв, ідею жертвоприношення та деякі інші моменти історії, але «розгортання сюжету на основі головних чеснот християнства – жертволюбності та милосердя – не могло бути в античному міфі, бо ці категорії належать до християнської, а не античної культури. У XVIII ст. вони міцно увійшли до європейської свідомості, і при звертанні до античних сюжетів автори літературних творів вносили до останніх християнський світоглядний компонент. Історія Демофонта набула популярності у XVIII ст. завдяки гуманістичним ідеалам, які дозволили трансформувати маловідомий античний сюжет у високу драму про любов і милосердя. Звертання до нього багатьма композиторами (у тому числі й українцем М. Березовським) дозволило митцям показати красу та глибину людських почуттів, які є рушійними силами людського буття» [133, с. 76].

Власне такі спостереження підкреслюють думки постструктуралістів про аналіз культурних текстів і кодів з точки зору конкретних та унікальних використань у новому контексті з виділенням культурної семантики. Саме це стало підґрунтям інтертекстуальності, багатоваріантності прочитання та одним із засобів трансляції «подвійного кодування».

Звичайно, що прийом «контамінації», як процес трансформації першоджерела, використовується в різних художніх сферах. Причому у кожній сфері має свої *образно-естетичні особливості*. Наприклад, у літературі контамінація проявляється у вигляді змішування двох або кількох подій під час цілісної

розповіді. Це може бути вкраплювання подробиць однієї події до іншої, одного літературного твору до іншого [343, с. 351]. Сучасна постмодерна художня творчість дуже часто нагадує і такий собі «лабіринт» чи «полілог» із різних видів мистецтва (текстів-інтертекстів) у сучасних медіа-практиках (А. Пайвіо).

Також самостійним кодом може виступати музичний твір, який потрапляє до процесу контамінації, що стає одним із прийомів «подвійного кодування». Наприклад, зміна жанру: опери на балет чи навпаки. З цієї точки зору цікавим прикладом є музика з опери «Кармен» (1874–1875) Жоржа Бізе, на сюжет однойменної новели Проспера Меріме. Протягом ХІХ–ХХ ст. музика цієї опери привертала увагу хореографів (Р. Агілар, А. Алонсо, А. Гадес, І. ван Гроу, К. Голейзовський, Дж. Кренко та ін.) із різних країн світу і майже не змінювала основної сюжетної лінії на відміну від назв, наприклад «Рушниці і кастаньети» у «Пейдж-Стоун балеті» (Чикаго).

Включаючи коди різних культурних епох у свої твори і присвячуючи їх пам'яті минулих століть, знаменитий французький балетмейстер Ролан Петі стимулює інтерес до історії балету та історії художньої культури. У 1949 р. він поставив балет «Кармен» за однойменною оперою Ж. Бізе. Таке звернення балетмейстера до музики Ж. Бізе та образів опери, які вже стали образами-кодами і символами, також через контамінацію виявляється «подвійне кодування» в мистецтві. Цей принцип здійснює естетичний вплив на глядача через емоційне та образно-пластичне тяжіння до класики. Крім того, у балеті Р. Петі завдяки «схрещуванню» різноякісних стильових практик, притаманних як елітарному, так і масовому мистецтву, забезпечується розуміння специфіки постмодерністичної художньої творчості і «подвійного кодування» (Ж. Дерріда), коли виникають «множинні просторові образи», «складки» і «ризомі» (Ж. Дельоз), співзвучні «мережі» або «лабіринти» кодів (Р. Барт), «хора» (Ж. Дерріда).

Одноактний балет «Кармен-сюїта» на музику Ж. Бізе в оркестровці Родіона Щедріна (1967) – це свого роду текстуальна гра, яка покликана привернути до себе як глядача, чиї уподобання обмежуються класикою, так і глядача, чий досвід дозволяє розгадати хореографічні загадки і коди сучасного балету. Тут образ Кармен як символічного втілення вільної любові став кодом усіх однойменних творів, як, власне, і музика Ж. Бізе.

У сучасній літературі контамінація часто відбувається за рахунок *неоміфології*. Зокрема, у письменників ХХ ст. (Х. Л. Борхес, М. Булгаков, Г. Гессе, Дж. Джойс, Т. Манн, Г. Г. Маркес, А. де Сент-Екзюпері) міфологічні кодові конструкції є вираженням їхніх власних естетичних ідеалів, що набувають неоміфологічного характеру. Завдяки контамінації з художньою образністю міфологічні коди здатні демонструвати істини Віри та вищих інстанцій, що знаходяться за межами компетенції розуму, які не завжди доступні, а стають доступними лише в закодованій формі.

У зв'язку з цим у творі «Міфологічні» К. Леві-Строс переорієнтувався на аналіз міфу засобами мови і музики. Посилаючись на Р. Вагнера, що відтворював міфи через музику, він уподібнює міф музичному твору і поміщає його поміж мовою і музикою. Звідси його висновок, що міфи, як і музика, досить адекватно відтворюють універсальні структури несвідомого [206]. Подібне зустрічаємо і в структуралізмі, коли філософи прагнуть віднайти межі раціонально пізнаваного, і раціональне в них набуває іншого змісту, виступаючи як «неораціональне», а інколи – «інораціональне», тобто міфологічне. Відтак, у вивченні міфів та міфологічного пізнання виникає необхідність концентрувати увагу не на конкретній природі окремих елементів коду, а на системі взаємозв'язків між ними, тобто у співвідношенні міфологічних кодів культури, в тому числі і в історії мистецтва, структурі художньої образності.

Подібне співвідношення міфокодів та цікава система взаємозв'язків між міфо-кодо-образами, процесом кодування і прийомів «подвійного кодування» спостерігається вже у творчості засновника французької оперної школи, хоча

і вихідця з Флоренції, Жана Батиста Люллі (1632–1687). Фундатор національного музично-театрального жанру ліричної трагедії, він у межах міфологічних сюжетів написав опери «Тезей» (1675), «Атіс» (1676), «Персей» (1682), «Арміда» (1686). Порівнюючи спостереження К. Леві-Строса про різні рівні міфологічного мислення та згадуючи твори Ж. Люллі, можемо констатувати, що композитор відтворює у своїх операх міфологічне мислення на різних рівнях: від чуттєвого, предметно-конкретного до метафоричного [206]. При цьому, через контамінації Ж. Люллі вдається поєднати й узагальнити кодові традиції класичного театру і фабули міфів із військовою тематикою та подвигами Персея, моральні колізії Тезея, самопожертви Альцести, конфліктні ситуації в Арміді. Міф у музиці поєднав раціональне та ірраціональне, класичне та романтичне, викликаючи подвійне трактування культурних кодів.

Прикладом «трансформаційного міфу» та символом міфологічного коду може бути образ Пігмаліона, який оспівується у різних літературних жанрах: трагедія «Галатея» П. Тореллі та І. Гундуліча; еклога «Галатея» Я. Саннадзаро; поем Л. де Гонгори «Сказання про Поліфема й Галатею» та Ж. де Лафонтена «Галатея». Одночасно сюжет користувався великою популярністю і в музично-драматичному мистецтві: опери «Галатея» С. Орланді; «Галатея» Л. Вітторі; «Ацис і Галатея» М. Шарпантьє; «Ацис і Галатея» Ж. Б. Люллі. Цікаво, що у XVIII і XIX ст. цей міф втілювався тільки в оперних постановках («Ацис і Галатея» Дж. Еклса, «Ацис і Галатея» Г. Штельцеля, «Галатея» М. Порпори).

Код-образ Галатеї – морської німфи – став символом краси. За одним із трактувань цього образу – ще й символом спокійного і блискучого моря. Хоча не тільки тому європейські поети, драматурги, композитори звертались до міфу про Галатею і Поліфема, починаючи з XVI ст. На нашу думку, саме на прикладі історії Пігмаліона і Галатеї можемо виділити певний тип організації міфу та символіки у вигляді двох контрастуючих світів та видів метафоризації з відповідністю опозицій бажаного/небажаного. Прагнучі використати символізм міфу, митці створюють кожен свій неповторний твір-шедевр різного жанру, самі стаючи свого роду Пігмаліонами, наближуючи слухачів/глядачів до

основної теми твору-міфу – духовному відродженню людини засобами мистецтва і творчості.

У цьому аспекті Бернард Шоу у п'єсі «Пігмаліон» далекий від думки про просте відтворення образів і ситуацій античного міфу. Навпаки, вони парадоксально змінені в його п'єсі і більше використовуються у якості метафор та алегорій. У ролі Галатеї тут з'явилася неосвічена дівчина Еліза Дуліттл, яка торгувала квітами, а роль скульптора зіграв професор фонетики Генрі Хіггінс. Головна колізія твору в тому, що професор Хіггінс разом зі своїм другом полковником Пікерінгом взявся навчити простолюдинку Елізу правильній англійській мові та аристократичним манерам. Вони зі своєю ученицею досягають високих результатів, адже Еліза виявилася дуже здібною до навчання і кардинально змінилася. Але Б. Шоу показав трагічну неможливість талановитої, духовно збагаченої і освіченої жінки гідно налагодити своє життя без належного капіталу.

Відтак засоби комічного у цій п'єсі (процес навчання і перетворення) поєдналися з реальним трагізмом буття суспільства та духовно багатой людини, якій, однак, немає місця в світі, де найбільший парадокс – це сама людина. Так від міфу до його сучасного втілення в літературі (та інших видах мистецтва) відбувається трансформація початкової інформації, відтворення не просто статичних структур, а процесів, які орієнтуються на циклічних змінах в ритуалі, суспільних відносинах і природі. Це збігається з основними ідеями Леві-Строса про визначення міфу як логічного інструмента, що може бути використаний в будь-яких формах духовної культури (а ми додаємо: в тому числі через контамінацію).

Виникнення все нових і нових міфологічних систем і підсистем на основі трансформацій коду при збереженні логічної структури міфу змінює й символічний характер «повідомлення», або ж його «код». Ця зміна при трансформації або контамінації міфів здебільшого має образно-метафоричний характер, відтак один міф виявляється повністю або частково «метафорою» іншого

(Леві-Строс). Таке ставлення до розуміння міфу нагадує бартівське трактування «коду» як «асоціативного поля, понадтекстову організацію значень, які надають уявлення про певну структуру, про певні типи вже баченого, вже прочитаного, вже зробленого; де код є конкретною формою цього «вже», констатуючого будь-яке письмо» (Р. Барт).

З цієї точки зору цікаво, що Я. Голосовкер розглядає динамічну структуру міфу як структуру метаморфози його образів та їхніх художньо-естетичних рухів за особливою логікою міфу як логіки кодування й декодування. У міфі феномени логіки і творчості, раціонального та ірраціонального зашифровуються і розкодовуються за допомогою уяви: «афекти сприймаються як їх подолання, а заміщення – їх метаморфоза. Уява споконвіку виявляється як форма пізнання, що має найбільш древній пізнавальний досвід і мову, але при найбільш загадковому шифрі. І що ж, замість того щоб зайнятися розгадкою, розшифруванням цього шифру уяви, ми вимикаємо самий тайнопис як текст і сприймаємо його тільки як малюнок, милуємося їм і тлумачимо його, і без того вже явну, алегорію» [86].

Прикладом такої динамічної структури міфу з метаморфозами образів та особливою логікою кодування й декодування є пантомімний балет у п'яти актах композитора К. Кавоса (1809) та балетмейстера Ш. Дідло «Амур і Психея». Міфологічні образи-коди балету настільки змінилися емоційно, що балет назвали «еротичним». Балетмейстер застосував велику кількість ефектних сцен з чудесами, що вплинуло на інтерпретацію образів з точки зору проблеми їхньої раціональності чи ірраціональності. Розширилася палітра хореографічних прийомів, бо постановка танців вирізнялася новизною як у введенні незвичних танцювальних «па», так і в «арабесках» і «атитюдах» в «античному» дусі. Постановка, за збереженими глядацькими відгуками, відзначилась незвичайною пишнотою. Для нас важливо, що у балетній виставі Дідло розвиток змісту міфологічної оповіді викликає семантичний зв'язок із самим міфом. Тож, динаміка розвитку цільної структури цього міфу та логіка і творчість у балеті Дідло

через контамінацію розшифровують коди тексту міфу як культурно-історичної традиції «подвійного кодування» в одній із ранніх форм духовної культури. Аналізуючи семіотичну структуру міфу про Амура і Психею, можемо виділити її поетичну форму в динаміці як предмет поетики міфу, що через контамінацію став основою поетики балету.

У різних видах мистецтва спонукальним *мотивом контамінацій* стає античний світ з його сюжетами, образами, кодами, які в інші історичні часи трактуються по-новому, але з певним цитуванням атмосфери давнини в модерновому контексті. Наприклад, антична тема отримує нове рішення в балеті з хором М. Равеля «Дафніс і Хлоя». За словами композитора, він намагався відтворити атмосферу давньої Греції, але таку, як її писали французькі художники XVIII ст. Він назвав її «хореографічною симфонією» з розвинутою системою лейтмотивів, що отримують несподівані мистецькі контамінації.

Крім того, стійкі конотації, пов'язані з використанням «ансамблю текстів» та комплексу концептів постмодерністичної естетики («світ як текст», «світ як хаос», «світ як відкритий твір») у передпостмодернову добу у хореографів-класиків породжують ілюзії відсутності прірви між елітарною та масовою балетною постановкою. За допомогою фольклорних, релігійних, міфологічних першоджерел, які через прийоми контамінації (незвичного змішання) або змін у використанні кодів-сюжетів, кодів-образів, кодів-подій отримують нові прочитання. Наприклад, у античній міфології з олімпійських богів можна вибудувати ланцюг на чолі із Зевсом, де їхні стосунки перетинаються із людьми, напівбогами, героями. Результатом таких контамінацій стають нові художні твори. Це багато в чому збігається із логікою деконструктивістського аналізу, який передбачає внесення в старі поняття нового змісту шляхом «одивнення, о-чуження» (В. Шкловський), вкраплення альтернативного дискурсу (Дерріда), що збігається з поняттями «інтертекстуальність» (Ю. Крістева) та «поліфонічність роману» (М. Бахтін).

Тож, введення міфологічних героїв до нових творів теж стає реалізацією подвійного кодування. Наприклад, втілення коду-образу Орфея в опері австрійського композитора Крістофа Віллібальда Глюка (1714-1787) на лібрето Раньєрі де Кальцабіджі. Сюжет опери «Орфей» спирається на давньогрецький міф про Орфея-співака і музиканта, але була обрана версія міфу з воскресінням Еврідіки. Опера Глюка характеризується диференціацією речитативів, відмовою від арій *da capo* і підвищенням ролі оркестру. Характер музики тут безпосередньо залежить від змісту, в той час як хор та балет інтегровані в план дій. Даний твір започаткував «оперну реформу» Глюка, спрямовану на досягнення органічного злиття музики і драми та підпорядкування музичного розвитку драматичному. Тут цікаво, що саме опера К. Глюка «Орфей» спричинила появу низки творів різних видів мистецтва на цей варіант втілення міфу. Таким чином, відбулося «подвійне кодування» по відношенню до першоджерела-міфу з образами-кодами і історією-кодом.

До того ж музику з опери К. Глюка цитував у своїй опереті «Орфей у Пеклі» (1858) французький композитор Жак Оффенбах. У його трактуванні було використано оригінальне лібрето Ектора Крем'є і Людовика Галеві, яке пародіювало античний міф, оперу традиційного типу і одночасно буржуазні традиції суспільства Другої імперії. На відміну від втілення античності як чогось абсолютного і вічного, лібретистами вона була представлена буденністю зі злим гротеском. Е. Крем'є та Л. Галеві виступили проти лицемірства і засто-яних, відсталих уявлень про «вічне», яке можна уявити дрібним, земним і слабким, над чим можна сміятися, кружляючи в Канкані нарівні з богами [72, с. 280]. Оперета містить відому сцену з «інфернальним галопом», музика якого частіше асоціюється з канканом.

Серед таких творів, які містять «подвійне кодування» через культурно-історичні контамінації, можемо виокремити хореографічні постановки М. Фокіна, які поєднали лінію задуму В. Мейєрхольда і О. Головіна та античну реальність із музикою Глюка.

Подібне «подвійне кодування» виявляємо вже у впливі опери К. Глюка про Орфея на інструментальну творчість композиторів. У Людвіга ван Бетховена в Четвертому фортепіанному концерті середня повільна частина, за словами композитора, навіяна сценою Орфея з фуріями. Пізніше угорський композитор Ференц Ліст склав симфонічну поему «Орфей» (1854) [158].

Першопочатковим варіантом твору Ф. Ліста була увертюра до опери «Орфей та Еврідіка» Глюка. Оскільки увертюра до цієї опери Глюка була написана за старими традиціями і не мала нічого спільного ні образно, ні тематично-емоційно із змістом драми, Ліст повністю замінив її своєю музикою. Але вже у цьому ж році зробив присвяту своїй нареченій княжні Кароліні Сайн-Вітгенштейн і назвав свій твір симфонічною поемою «Орфей». Ф. Ліст по-іншому інтерпретував давній міф. Свій авторський зміст на двох мовах розмістив у програмці на прем'єрному прослуховуванні. Ліст описав, як побачивши в своїй уяві етруску вазу з колекції Лувру, він вирішив представити поета-музиканта як символ благодійності, могутності і гармонії мистецтва.

Отже, специфіка використання контамінацій, як власне й цитат, алюзій та ремінісценцій, полягає у *кодовій згорнутості їхнього змісту*, що сприяє активізації драматичного розвитку матеріалу. Так, дисертація Олени Ейкерт «Ремінісценція і лейтмотив як фактори драматургії в опері» розкриває особливості ремінісценції як явища концептуально-драматургічного порядку, яке органічно поєднує комунікативну і семантичну функції у побудові музичного цілого [391, с. 140]. Комунікативна функція проявляється в опорі і впливі на психологічні механізми сприйняття і виражається на структурному рівні у вигляді різного роду репрізних повторень. Семантична функція пов'язана з різноманітними способами конкретного втілення художнього змісту: від інтонацій-кодів до жанрових і стилістичних значень [391].

Таким чином, маючи структурну різноманітність, контамінація впливає на неоднозначність прочитання і тексту, і підтексту. Матеріалом для контаміна-

ційного поєднання стають міфокоди, фольккоди, сакральні коди духовної культури. Їхня семіотична суміш утворюючись, породжує нові «подвійні» розкодування.

3.2.5. Пастіш. Надзвичайно цікавим прийомом «подвійного кодування» є пастіш. Починаючи від кінця XVII ст., вираз «пастіш» спочатку мав значення плагіату чи імітування чужого стилю. Пізніше, вже у XIX ст., цей термін набув іронічного значення як передражнювання літературного, музичного, образотворчого зразка, його пародіювання.

Сучасне поняття «пастіш» походить від фр. *Pastiche* чи від італ. *Pasticcio* – стилізована опера-попури. Зміст пастіш фіксує: спосіб співвідношення між собою текстів (жанрів, стилів і т. п.) в умовах тотальної відсутності семантичних або аксіологічних пріоритетів; метод організації тексту як програмно еkleктичної конструкції семантично, жанрово-стилістично і аксіологічно різнорідних фрагментів, відносини між якими (в силу відсутності оціночних орієнтирів) не можуть бути задані як певні [343, с. 526]. Наприклад, композитор Дж. Пепуш у своїй опері «Томіріс, королева Скіфії» (лібрето П. А. Мотто, Лондон, 1707) через пастіш поєднує музику А. Скарлатті, Дж. Бонончіні, А. Стеффані, Ф. Гаспаріні та Т. Альбіноні. Крім того, він пише й свої оперні речитативи. Таке ж еkleктичне поєднання є характерним для іншої опери – «Айве-нго», яка була складена композитором А. Паччіні з опер Дж. Россіні «Семіраміда», «Мойсей», «Танкред» та «Сорока-воровка» (1826, Париж). З музики декількох опер Дж. Россіні створена і опера швейцарського композитора Луї Нідермейєра «Роберт Брус» (1846, Париж).

Іншим прикладом «пастіш» є оперні твори, коли кожен нову дію вистави писали різні композитори. У таких операх фіксується спосіб співвідношення музичних текстів одного жанру (оперного), але різних авторів. Серед подібних опер – «Муцій Сцевола» Ф. Маттеї, Дж. Бонончіні та Г. Ф. Генделя (Лондон, 1721). Музику опери «Маркіза де Бревіл'є» написали Ф. Обер, Д. А. Баттон, А. Бертон, Ф. Бланжини, А. Буальдьой, М. Карафа, Л. Керубіні, Ф. Герольд та Ф. Паєр (Париж, 1831).

Таким чином, пастіш (пастічко) – у значенні «мішанина» – перш за все означає оперу, музика якої запозичена з раніше написаних опер або яку писали кілька композиторів [343, с. 526].

Пастішний метод організації тексту як програмно-еклектичної конструкції характерний і для інших жанрів. Серед прикладів – музика духовної ораторії композиторів А. К. Адльгассера, Йоганна Міхаеля Гайдна та В. А. Моцарта «Обов'язок першої заповіді» (Зальцбург, 1766–1767), «Жартівлива соната для скрипки і фортепіано», яка була написана групою композиторів Р. Шуманом, І. Брамсом і А. Дітріхом (1853).

До пастішної форми примикають цикли варіацій. Наприклад, варіації на тему «Вальс» (1824) А. Діабеллі, у створенні яких брали участь композитори Ф. Шуберт, Ф. Ліст, І. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер, І. Мошелес, Й. Черні, Я. В. Воржішек, В. Томашек та ін. митці. Окремий твір із 33 варіацій на цю тему написав і Л. ван Бетховен (1823). Крім того, пастішну основу мають парафрази, наприклад, на незмінну тему «таті-таті» для фортепіано в три руки О. Бородіна, М. Римського-Корсакова і Ц. Кюї (1878). Серед творів для струнного квартету – відомий твір «В-La-F» М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, О. Глазунова і О. Лядова та «Варіації на російську народну тему» (1899) М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, О. Лядова, Ф. Блуменфельда та ін., збірка п'єс членів Біляєвського гуртка – «П'ятниці» (1899).

Пастіш-балет «Наречені Ейфелевої вежі» (або інша назва балету «Криваве весілля») включає музику композиторів Ж. Оріка, Ф. Пуленка, Е. Тайєфера, А. Онеггера і Д. Мійо (лібрето Ж. Кокто, балетмейстер Ж. Берлін, Париж, труппа «Шведський балет», 1921). По дві частини тут написали Ж. Орік (в тому числі увертюру), Е. Тайєфер і Ф. Пуленк, три – Д. Мійо, і одну (Траурний марш) – А. Онеггер. Кожен номер балету відрізняється особливим гротескно-карикатурним характером, наприклад «Похоронний марш на смерть генерала» А. Онеггера. Написаний на початку ХХ ст., балет вже тоді відповідав

естетиці постмодернізму. Дійові особи танцюють в досить ексцентричних костюмах. Дії балету коментують два читця, розташовані по краях сцени та одягнені у костюми грамофонів.

Сюжет: наречений і наречена в компанії батьків, родичів, друзів і старого генерала вирішили відсвяткувати весілля на одній з терас Ейфелевої вежі. Учасники весільного гуляння оголошуються «грамофонами». У фотографа з величезним фотоапаратом постійно відбуваються екстравагантні мізансцени: з об'єктива фотоапарату вискакує страус; вдруге – з'являється дівчина в купальному костюмі із спортивно-еротичним танцем; втретє – з фотоапарата вистрибує лев і відразу ж намагається напасти на генерала, який зайнятий привітанням. Уся метушня трапляється навколо гігантського фотоапарата. Молода дівчина-телеграфістка представляє саму Ейфелеву вежу. Весілля завершується загальною бійкою, після чого все провалюється в тартарари.

Пастішна основа іншого балету – «Віяло Жанни» (1927) – виправдана замовленням відомої меценатки Жанни Дюбо для танцівниць дитячої балетної школи. Цей колективний одноактний балет відкривається вступними фанфарами М. Равеля, продовжується «Маршем» П. О. Ферроуда. Далі триває танцювально-пасторальна «сюїта» – «Вальс» Я. Іберта, «Бурре» М. Деланной, «Сарабанда» А. Руссея, «Полька» Д. Мійо, «Пастораль» Ф. Пуленка, «Рондо» Д. Ауріса, «Кермес-вальс» Ф. Шмітта. Танцівниці виступали у казкових костюмах у відображенні дзеркал.

Пастішно-діалогічні риси притаманні й *образотворчому мистецтву*. Наприклад, закарпатський художник Йосиф Бокшай робив сакральні розписи і картини для храмів Закарпаття, Словаччини та Угорщини (1920 – перша половина 1940-х) в особливій стилістиці, яка поєднувала в собі притаманний храму монументалізм від мистецтва бароко, а зображення ангелів, євангелістів і святих були написані в народній стилістиці: полотна «Христос і апостоли» (1926), «Моління про Чашу» (1927), «Херувим» (1930-ті), «Св. Григорій і Апостол Павло» (1943), в яких образи святих гранично індивідуалізовані [379].

Пастіш є художнім прийомом «подвійного кодування» внаслідок «діалогу» двох і більше текстів – першоджерело та його інтерпретації у нових умовах; щонайменше кількох свідомостей – автора і реципієнта, включаючи дослідника та виконавця.

3.3. Розкодування художнього образу в контексті культурологічної герменевтики

Художній образ, закодований автором, підлягає процедурі виявлення різноманітних смислових шарів через розшифрування культурних кодів. Палітра цих кодів (в тому числі «подвійних») досить широка, але й водночас універсальна. Для забезпечення сприйняття кодів мистецтва при аналізі та інтерпретації художнього образу, для їхнього адекватного розуміння застосовуються методи «культурологічної герменевтики» [172].

Оскільки тлумачення текстів як мовне виявлення, розуміння має, за Ф. Шлейєрмахером, *«подвійну» природу*, тож і розкодування тексту реципієнтом може бути іншим, і навіть глибшим, ніж розуміння тексту самим автором. Культурологічна герменевтика споріднена з інтерпретацію змісту твору та виявленням унікального психологічного та естетичного навантаження авторського стилю. Це збігається із ідеями О. Потебні про об'єктивний і суб'єктивний зміст слова, який воно здобуває в конкретному творі, взаємодіючи з досвідом читача, близьким до розуміння текстових кодів.

З точки зору культурологічної герменевтики характеристика знаків Р. Барта виявляє загальні механізми породження та функціонування знакових систем, в яких «мова стає умовою для пізнання феноменів «свідомості», «буття», так і код та кодування фактично не тільки впливають на свідомість, але й можуть бути підміною процесу пізнання в класичному розумінні» [33, с. 59]. Тому в контексті культурологічної герменевтики безпосереднім стає зв'язок розкодування художнього образу з розумінням коду не тільки як «системи умовних знаків», а й ключа для шифрування чи розшифрування тексту [126, с. 490–491].

На матеріалі історії культури, мистецтва та етнографії, на підставі аналізу філософських, літературно-художніх, релігійних та міфологічних текстів української та світової культури вченими розкриваються глибинні загальнолюдські світоглядні константи, котрі визначають не тільки антропологічну, але й культурну єдність усього людства (універсалії культури). В результаті виявлення цих інваріантних складових елементів у структурі текстів, методологічному апараті та у досліджуваних національно-культурних формах стало можливим репрезентувати вітчизняні культурні здобутки у загальносвітовому культурному контексті.

Філософ і культуролог Борис Парахонський у зв'язку з цим пише про конвенції в структурі текстів української та світової культури у колективній монографії «Універсальні виміри української культури» [356]. В основі їх вивчення у межах культурологічної герменевтики доводиться, що до категорій граничних підстав світогляду як універсалій культури відносяться різноманітні феномени української культури. З огляду на це, сутність відмінностей між різними типами культур полягає не в тому, що робить людина даної культури, а в тому, як вона це робить. Порівняльний аналіз з метою пошуку цього «що» може брати за матеріал різним чином перетворені культурні форми, тобто те, що зосереджено в коді «як», виявляючи в них категорії граничних підставин. Останні відповідним чином представлені на тому чи іншому рівні світовідношення, у тій чи іншій світоглядній кодифікації та їх контамінаціях, а також в різній силі їх прояву.

Стабільність культурних кодів забезпечується їхнім *розумінням* у різних герменевтичних контекстах. Наприклад, характеризуючи символи давньої культури – коди фульбе – як «закодовану» знакову структуру (знакові «пра-схеми»), дослідниця Галина Зубко виділяє зв'язок між словом і міфом, де по відношенню до міфу слово являє рівень експлікації. На її думку, те, що в міфі міститься у непроявленому вигляді, у слові отримує свою реалізацію, наповнення змістом і відтак експлікацію [135]. З герменевтичного аналізу тексто-

вого матеріалу для авторки стає очевидним, що існують різні ступені відкритості/закритості «закодованого» сенсу. Вони маніфестуються у вербальних текстах різного ступеня сакральності й символічності, відповідно, більшою або меншою мірою близькості до первинного знаку.

Оскільки світ слова для кодів фульбе репрезентується у тріаді звук – слово – мова, кожен із трьох елементів співвідноситься зі своїм рівнем, а разом вони складають єдине ціле. Звук утворює фундамент цієї тріади, сферу зародження смислів і породження образів, які стимулюють структури свідомості. Слова, що з'єднують звуки з їх інформаційними структурами, наділяють ці приховані, неясні, не проявлені смисли у більш експліцитно проявлену форму. Мова є основним рівнем кодування, структурування, організації сенсу, сфери правил та кодифікації; адже вона містить певний код, що реалізується в конкретній мові у вигляді правил і принципів організації мовно-ментального простору.

Отже, *розкодування художнього образу* включає в себе логіко-герменевтичний аналіз з виявленням смислових структурних одиниць тексту та з'ясуванням їхнього семантичного значення, врахуванням контексту висловлювань та виділенням прагматичних критеріїв [152, с. 152]. Наприклад, у творчості Р. Шумана назви деяких творів потребують додаткової розшифровки: варіації «Abegg», чи тема ASCH для «Карнавалу», або «Метелики». Семантика «Abegg», як і ASCH, сходить до комбінації літер, які позначають певні музичні звуки. Крім того, існує і певний біографічний контекст, а саме, Abegg – це прізвище дівчини, з якою Р. Шуман познайомився в дні своєї юності, Мета Абегг. Що стосується теми ASCH, то таку назву мало містечко, де жила дівчина на ім'я Ернестіна Фрікка – теж юнацьке захоплення Р. Шумана.

Показовим є й інший твір Р. Шумана «Метелики», який виник як результат прочитання книги Жан Поля (Ріхтера) «Хлоп'ячі роки». Ця розповідь про двох братів (поета й музиканта) та їхнє кохання до однієї дівчини. В образах цих хлопців можна розпізнати прототипи шуманівських давидсбюндлерів

Флорестана і Евзебія в циклі Р. Шумана «Карнавал». Тому у герменевтиці текст є дуже важливим для розкодування, адже «текст – друкований, написаний чи усний = записаний – не дорівнює усьому твору в цілому <...> У твір входить і необхідний позатекстовий контекст його. Твір начебто оповитий музикою інтонаційно-ціннісного контексту, в якому він розуміється та оцінюється...» [40, с. 369–370].

Для розуміння народної творчості особливого значення набуває символічна або кодова теорія міфу в розробці німецького філософа-неокантіанця Ернста Кассіра, яка дозволила поглибити розуміння світоглядної своєрідності міфологічного мислення. У побудові символічної концепції міфу німецький вчений прагне виходити не стільки з генезису та емпірії, скільки з функцій і структурних форм народної фантазії. Наприклад, народні казки, побудовані за принципами повтору дій.

Найціннішим у Кассіра є виявлення фундаментальних структур міфічного мислення і природи міфічного символізму, що є близьким до розкодування художнього образу в контексті культурологічної герменевтики. Тут символ, будь-то словесний вираз, будь-то предмет набуває нового значення і передбачає нове трактування. Тож, не дарма, розглядаючи міфологічність мислення як духовну діяльність («Міфологічне мислення», 1925) та спираючись на ідеї Р. Маретта, Б. Малиновського, Е. Дюркгейма та Л. Леві-Брюля, а також на етнологізуючі роботи з античної міфології Р. Отто та Г. Узенера, Е. Кассіра розробив концепцію філософії міфу з точки зору семіотики духовної діяльності людини, розуміючи міфотворчість як «символізм».

З цієї точки зору для розкодування художнього образу важливо визначити сенс історичного процесу, який відтворюється в мистецтві. У міфі Е. Кассіра виділяє інваріантні структури, що залишаються незмінними в процесі історичного розвитку духовності. Методика низки визначень Е. Кассіра гранично близька до одного з пізніших трактувань коду-історії у Ф. Джеймісона. Можна вважати, що так народжувалося осмислення механізмів коду і коду-

вання в міфі, які були пов'язані зі специфікою міфологічного мислення та розкодування кодів у контексті культурологічної герменевтики, а згодом і пост-модерністського деконструктивізму.

Розкодування міфологічних та художніх образів розглядається Е. Кассіером у сфері автономної символічної форми культури, зазначеної разом з мовою і мистецтвом особливим (евокативним) способом знакової об'єктивації чуттєвих даних, сприйняття та емоцій. При цьому міфологія постає як замкнена світоглядно-символічна система, об'єднана і семіотичним характером функціонування, і художньо-естетичним способом моделювання навколишнього світу.

Ернест Кассіерер взагалі розглядав духовну діяльність людини і, в першу чергу, міфотворчість (як найдавніший вид цієї діяльності) як «символічну». Символізм міфу, за Кассіером, виявляється у конкретно-чуттєвому образі (а міфологічне мислення саме таке), яке може узагальнювати, тільки стаючи знаком, символом, кодом. Тут реальні предмети, не втрачаючи своєї конкретності, можуть ставати знаком інших предметів чи явищ, тобто їх символічно замінювати, кодувати. Тому міфічна свідомість спирається на кодування, а для її розкриття потрібен «ключ» розшифрування, декодування. Разом з тим, хоча у Кассієра фундаментальні структури міфологічного мислення і природа міфічного символізму пов'язані з інтуїтивно-емоційним началом, він не відкидає його раціональне впорядкування у герменевтичній формі, яка дискурсивно віддзеркалює міфологічне пізнання реальності [154].

Важливим для розкодування художнього образу, як і виявлення специфіки міфологічного мислення, є *неподільність реального та ідеального*, речі та образу, тіла і властивості, «початку» і дієвого принципу. Внаслідок цього подібність або суміжність речей і подій перетворюється у причинну послідовність, а причинно-наслідковий процес приймає характер матеріальної, а згодом символічної метафори. За Е. Кассієром, це відбувається тому, що реальні відносини у міфі не синтезуються, а ототожнюються, коли замість «законів» природи і суспільства виступають конкретні уніфіковані символічні образи, де

частина функціонально тотожна цілому (принцип міфологічної партиципації). Весь космос побудований за єдиною моделлю такої партиципації за допомогою опозицій «сакрального» (священного, нумінозного, міфічно релевантного, духовно концентрованого, з особливим магічним відбитком) і «профанного» (вульгарного, емпіричного, поточного). Від цього залежать також світоглядні уявлення про час, простір, богів, людину. Міфічне почуття космічної єдності життя виявляється як в орієнтації людей на практично близькі їм космічні сфери реальності, так і в магічному єднанні окремих груп з деякими видами тварин (тотемізм).

Загальним поняттям для герменевтики Е. Кассіра стає не «пізнання», а «дух», що ототожнюється з «духовною культурою» і «культурою» в цілому, на противагу «природі». Засіб, за допомогою якого відбувається *семіотичне оформлення духу*, Е. Кассіра знаходить у знаку, символі чи «символічній формі». Він вважає, що у «символічній функції» культури відкривається сама сутність людської свідомості та її здатність існувати через синтез протилежностей у семіосфері суспільства [154].

Недарма К. Юнг, вивчаючи архетипові образи, які супроводжують людину в культурі, довів, що вони є витоком міфології, релігії, мистецтва. У мистецтві ці коди-архетипи розкодовують зміст нових творів, які маніфестують певну семіосферу. Відтак, на основі міфологічної феноменології К. Юнга, код у міфі можна уявити у вигляді певної структури архетипових прообразів. Спираючись на роботи Юнга, описуються наступні коди-образи, або архетипи міфів: Герой / Антигерой, Немовля, Спаситель, Мати, Відродження, Дух, Трікстер тощо. У них закладений глибинний психологічний і культурно-історичний потенціал кодування, а в подальшому і розкодування художніх текстів.

Так само і в архаїчних, політичних, шлюбних, солярних, астральних, етимологічних, есхатологічних, скотарських та землеробських (про циклічність у природі), героїчних, культурно-історичних міфах є закодовані послання, які можна *декодувати і прочитати як «текст»*.

Для кодування і розкодування художнього образу український філософ-естетик, культуролог, поетеса і письменниця В. Суханцева застосовує суто музичну специфіку, де тріада «мова – текст – розуміння», протягом всієї історії від ранньої музичної архаїки в усній традиції до сучасної композиції існує як інформація, яка виражається і передається за допомогою комплексу специфічних музичних засобів – кодоінтонацій, кодоритмів, гармонії та ін. [342, с. 100].

Для розуміння художнього образу, особливо, якщо це представляє будь-яку символічну форму, використовується відповідна міфологема, яка стає і кодуючою, і декодуючою універсалиєю. У цьому сенсі через поняття «першотектонів» дослідниця Олена Буличова розглядає міфологічні структури в авангардному мистецтві. Розуміння того, що код-архетип і є першотектоном, розшифровується дослідницею як «знятий досвід природної самоорганізації, оформлений у вигляді синкретичних кодифікаційних матриць, апріорно присутніх у людській ментальності на психофізіологічному рівні» [60, с. 6]. Тож, характер розвитку авангардного мистецтва свідчить, що у структурах національного менталітету яскраво виражена міфологічна компонента. Ця ж дослідниця, порівнюючи класично-романтичне мистецтво і мистецтво авангарду, доводить, що автори так чи інакше тлумачать сучасний їм світ через систему архаїчних взаємовідносин предметів-знаків, де будь-яка річ або явище є початковою складовою міфологічної писемності Природи.

В авангардних творах мистецтва читачі/глядачі/слухачі виступають в активній ролі співавторів, що є близьким до історії сприйняття змісту кодів-знаків-символів язичницької і середньовічної культури, де предмети й орнаменти «розмовляли» в діалозі з перцепієнтами. Невипадково звернення митців авангарду до стародавніх пластів національної культури як до витоків «моделі світу» у символіко-смыслових структурах часто збігається за герменевтичною структурою зі сприйняттям біблійного тексту за часів Середньовіччя, а саме на чуттєво-тілесному, алегорично-душевному, символічно-духовному, анагогічно-містичному рівнях [172, с. 9].

Крім того, «філософські та літературні пам'ятки представляють інтерес не тільки з точки зору явного змісту та смислу, але й тим, що автори приховують, про що не говорять» [152, с. 152]. Тому природним є те, що через метафору «мовчання», яка стає кодом культури та художнім феноменом, можна отримати відповідну інформацію [318].

Враховуючи культурно-історичну ситуацію, відмінності епох, стилів, мов, а також рівні знань автора та реципієнта, *художня метафора розкодовується* з точки зору часового (діахронічного) та просторового (синхронічного) аспектів, що збігається з положеннями теорії знакових систем Р. Барта. Молода дослідниця О. Свірепо розглядає зміст метафори через два начала – епіфоричне і діафоричне, що відповідають двом семантичним тенденціям – створення нового сенсу і його закріплення.

У контексті культурологічної герменевтики базові метафори забезпечують єдине смислове наповнення кодуєчих і декодуєчих дій у відповідній сфері культури. Відповідно типологія базових метафор може бути зрозуміла як *типологія кодів культури* і представлена архаїчними метафорами, метафорами епохи, етнокультурними метафорами та локальними метафорами. У якості критеріїв кодування і розкодування дослідниця спирається на ступінь узагальнення культурної інформації, що міститься в коді. Різні типи метафор виділені тут залежно від того, які характеристики буття вони презентують. Базові метафори мають часовий і просторовий виміри – саме ці виміри відповідають двом функціям кодів культури: трансляції та зберіганню культурної інформації.

У свою чергу, часовий вимір метафор втілений у двох типах кодування і розкодування: архаїчні метафори й метафори епохи. Архаїчні метафори відображають фундаментальні характеристики буття; їх основна функція – втілити принцип єдності універсуму, дати інтерпретацію реальності, яка і є основою можливості її концептуального пізнання [318].

Метафори ж епохи висловлюють культурно-історичний колективний досвід переживання світу як світовідношення. Наприклад, епохальні метафори: світ як сфера, світ як подорож, світ як море, світ як ланцюг ланок, тісно пов'язаних одна з одною («золотий ланцюг буття»), світ як театр, світ як механізм, світ як організм, світ як мова, світ як лабіринт, світ як звалище, світ як комп'ютер тощо. Існує свого роду розуміння світу як діалогу в його культуротворчій спроможності (М. Бахтін). Тож, для розуміння об'єктивності свідомості, герменевтичного пошуку розуміння світу і була створена естетична модель історії людства М. Бахтіна. Тут можливість виходу «з тотального буття» дає саме буття – «достатньо перейти на стежку сусіднього сенсу, наявність якого започатковано амбівалентною хитромудрістю світу та декодуючих світ символів» [39, с. 363].

Розкодування художнього образу також може здійснюватися через діалог «автор – реципієнт», де присутній герменевтичний дискурс, в якому є взаємозв'язок базових семіотичних утворень коду. Наприклад, у сучасній композиції образотворчого мистецтва дослідник М. Шипельський [387] виділяє два кодуєчих начала – абстрактне і матеріальне. Порівнюючи їх із взаємодоповнюючими семіотичними кодами, він інтерпретує композиційні побудови станкового живопису, де, на його думку, основним об'єктом уваги у творі є не окремий знак, а способи та методи його кодової організації у загальній композиційній побудові образу. За допомогою абстрактних і матеріальних знаків-іконів, індексів, символів (кодів), автор або реципієнт відтворюють власну картину світу з можливим розкодуванням художніх образів у сприйнятті та інтерпретації.

Смисл художнього образу та його розкодування багато в чому залежать від *критики*, яка супроводжує естетичний феномен творчості. Це можна порівняти із процесом сприйняття мистецького твору, який складається із етапів: 1) створення-кодування художнього образу автором за допомогою засобів виразності; 2) передача-розкодування виконавцем художнього твору слуха-

чам/глядачам з особистим розумінням змісту твору й мови автора; 3) розкодування слухачем/глядачем художнього образу, зашифрованого автором і виконавцем. Крім того, розкриття смислу художнього образу збігається із герменевтичною теорією інтерпретації та розумінням коду, при якому використовується «звернення до «непрямих» свідчень про життя свідомості, яке втілюється не стільки в логіці, скільки у мові» [75, с. 111–112]. Наприклад, часто вживаються в сюжетах опер, балетів, образотворчому та ін. видах мистецтва, різноманітні міфо-, фольк-, сакральні коди.

Відтак, мистецтво в цілому можна розглядати як своєрідний «код», який дешифрує й інтерпретує мову того чи іншого історичного типу культури, формує простір для діалогу культур у часі, в діахронічному зрізі. Разом з тим, будучи комунікативною ланкою у процесі взаємодії між окремими локусами, мистецтво реалізує можливість спілкування культур у синхронічному зрізі, в умовах сучасності [146, с. 15–17]. Давні трипільська і скіфська культури відомі своїм поклонінням природі й культовими зображеннями тварин, птахів, фантастичних грифонів, сирен. Такі символи стали візитівкою цих культур як характерні особливості архаїчного історичного часу і території (приміром, у дивовижних розписах української кераміки і писанкарства досі зберігся сонячний код Трипільля).

Отже, розкодування художнього образу є *творчим процесом*, в якому беруть участь автор – його твір – виконавець – реципієнт. Цей процес є комунікативним, при якому «подвійне кодування» в мистецтві та розкодування відбувається через «культурологічну герменевтику як методологію міждисциплінарного підходу, спрямованого на максимально глибоке осягнення тексту та його підтекстів» [172, с. 8].

Розкодування художнього образу з позицій культурологічної герменевтики репрезентується в проектах із *синтезу мистецтв*, коли в текстах присутні різні семіотичні системи. «Подвійне кодування» в дискурсі мистецтва постмодернізму характеризується багатовимірною структурою організації тексту в

різних видах мистецтва. Мистецтво постмодернізму усвідомлювалося з самого початку як новий архітектурний, а потім літературний стиль, а надалі ототожнювалося з низкою течій сучасного живопису. Поп-арт, «новий реалізм», «живі картини», хепенінги будують свій текст як інтертекст або вдаються до цитувань без посилань та відкритих ремінісценцій. Тут існує багатожанровість у межах одного твору, наприклад музичний проект «Брати Че» та книжка поетичних експериментів Василя Чернявського з ілюстраціями Романа Танича. Вже назви музичних у проекті творів – «Увертюра: Метро», «Роби, що схочеться, та поведься пристойно...», «Пливи, мій кит» (Ocean song), «Людина-зразок» (Photoshop song) – це тексти із вкрапленням сленгу.

«Подвійне кодування» в мистецтві відкриває новий зміст відомих кодів культури. А іманентність, за однією із характеристик постмодернізму І. Хассана, означає здатність людського духу висловлюватися у символах. Образ як символ слугує умовним, «прозорим» чи «непрозорим» знаком з передачею якогось складного поняття, скритого змісту, який має пройти процедуру розкодування.

Подібного роду *«подвійність» розкодування синтетичного твору* спостерігаємо в опусі київської композиторки А. Загайкевич, у співавторстві із художницею О. Плисюк, з добре відомою в історії музики назвою «Пори року на Майдані» (2004) та віршами Юрія Андруховича у авторському прочитанні. Ідея інтертекстуальності та її інтерпретації в даному випадку вирішується на міжвидовому та міжстильовому рівнях, що віддзеркалює багатосторонню взаємодію видів мистецтва. У даній композиції втілилися діалог відео ряду з Майдана, використання комп'ютера у створенні музичного супроводу подій, що відбувалися на Майдані в різні пори року.

Концепція «подвійного кодування» і декодування у творі пов'язана з відсиланням слухачів-глядачів до явних та неявних алюзій, починаючи від клішованої назви «Пори року». Відомі популярні твори з такою кодовою назвою

А. Вівальді, Й. Гайдна, П. Чайковського, навіть менш відомий твір українського композитора З. Алмаші, який має будову із дев'яти частин, на відміну від інших творів з такою назвою, налаштовують на певні музичні емоції.

Одноіменний твір А. Загайкевич і О. Плисюк побудований на показі подій, що відбувалися в Києві на Майдані в різні пори року. Відеоряд, пояснення з місця подій у гострі соціальні та політичні моменти, різноманітний шумовий супровід, голос диктора становлять основу твору, його образну структуру. Окремі складові твору вступають у діалог, доповнюючи одна одну, хоча є частиною спільного інтертексту, виступаючи і змістом, і його розгорнутою у кодах драматургією.

До речі, подібний інтерес до кодової інформаційної та музичної тематики, спорідненої із простором, проявляється в багатьох образах і назвах інших творів Алли Загайкевич («Числа і вітер», «Тікати», «Дихати», «Мовчати»), «Повітряна механіка») та Вікторії Польової («Розмова крізь вітер», «Теплий вітер», «Числа», «Літаюча», «Ходіння по водах», «Прогулянки у пустоті», «Підземні птахи»). Ідея музичного вирішення просторовості між предметами, образами, інструментами, повітряними масами пронизує композицію «Повітряна механіка» А. Загайкевич. У цьому аспекті влучними є слова німецького богослова, мислителя, лікаря, музиканта Альберта Швейцера: «Музична сприйнятливість до відомого ступеня є здібністю звукового бачення, якого б роду воно не було: бачення ліній, ідей, образів чи подій. І навіть там де ми не підозрюємо, присутні асоціації ідей» [385, с. 328].

У кодуванні просторового ефекту в музиці композитори використовують записи на магнітофонній стрічці, а сама плівка стає композиційним елементом сучасного музично-синтетичного твору. Само поняття «магнітофонна музика» застосовують до кожного музичного твору, в якому використовують магнітофонні засоби, і звуки яких передаються через репродуктори. Звичайно, технічні засоби в музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. відрізняються від колишніх, бо до використання магнітної плівки додаються комп'ютер, мікрофони, як, наприклад, у творах наших сучасників: А. Загайкевич «І поволі кружляючи

я увійду в небесний став...», «Тікати, дихати, мовчати»; Ш. Накас «Zigguratu II»; К. Цепколенко «Саморефлексія №1, 2»; І. Тараненка «Іст Коукер». У якості контрапункта магнітофонна стрічка застосована також у творах Л. Юріної «Toros Uranios»; В. Польової «Чарівний песик Пті-Крю». Ю. Ланюк в опусі «Соната чекання» створив вокальний квартет, записавши на магнітну стрічку голоси виконавців.

Такі прийоми підтверджуються у статті британського теоретика, представника постнекласичної традиції в галузі «культурних досліджень» Стюарта Холла «Кодування / декодування» [294, с. 936]. Він розглядає кодування / декодування як складні процеси репрезентації й інтерпретації у мас-медіа, які спрямовані на розкриття через коментування відносин автора і реципієнта. С. Холл характеризує цей процес за трьома основними моделями інтерпретації: міметичною, інтенціональною та конструктивістською. Кожна модель спрямована на різні підходи. Міметична модель відбиває передачу інформації, інтенціональна і конструктивістська включають, відповідно, семіотичний і дискурсивний підходи. С. Холл визначає репрезентацію як процес, за допомогою якого суб'єкти культури використовують мову (будь-яку систему знаків) для виробництва значень.

Ці твердження збігаються із положеннями К. Леві-Стросса, який зазначає, що культура є процесом виробництва значень [294, с. 942]. З цієї точки зору об'єкти репрезентації, за С. Холлом, не володіють сенсом самі по собі, а їхній зміст народжується в процесі інтерпретації та комунікації, кодування і декодування текстів та залежить від культурного контексту.

Звичайно, у цій схемі С. Холла елементи технічної інфраструктури – відносини виробництва – професійні навички і знання – структура значення № 1 – кодування – програма як «осмислений» дискурс – декодування – структура значення № 2, на думку автора, створюють процес комунікації. І все ж таки існує проблема розуміння процесів кодування та декодування у повідомленні, коли один й той самий матеріал трактується по-різному з тієї причини, що зав-

жди зберігається певна асиметрія між кодами «джерела» і кодами «одержувача» повідомлення [294, с. 943]. У музиці кодування нотного тексту та його подальша інтерпретація в принципі нагадує будь-який інший текст та його розуміння і повністю вкладається в концепцію С. Холла про асиметрію між кодами джерела і повідомлення.

Відтак, розкодування художнього образу складає *інформаційно-комунікативний процес*, в якому неоднозначність трактування та інтерпретації, кодування та розкодування інформації відбувається в діалогічному просторі «автор – текст – контекст». Такий комунікативний процес може існувати будь-де. Наприклад, у традиціях етикету, який дослідниця А. Беляцька пов'язує з різними лінгво-культурологічними та соціально-економічними формами існування етносів у процесі комунікації. Встановлюючи певні відносини і зв'язки, що існують у даній соціальній групі, етикет відображає структуру суспільства, його мовний та поведінковий вигляд. У придворному етикеті як різновиді суспільної комунікації, обмін інформацією здійснюється через знаки різних семіотичних систем: мови, костюму, музики, танцю, рухів [42, с. 5]. Тож, специфіка розкриття художнього образу також потребує відповідного вивчення широкого історико-культурного пласту з інформаційно-комунікативними кодами.

Серед таких кодів часто виступають *стабільні етнокультурні традиції* як феномен національної семіосфери. На прикладі етнонаціональних культур дослідник С. Зотов фіксує кодування у розумових процесах, які здійснюють вплив на світосприйняття і ментальність народу. Тобто, через сутність константних субстанцій етнонаціональних культур С. Зотов виявляє різновиди субкультур-фракталів, наділених сукупністю символів, вірувань, духовних смислів, цінностей, норм і образів поведінки, які й характеризують духовне життя людства. Вони складають ядро культури, і, змінюючи її формоутворення, ніколи не втрачають смислових коренів, залишаючись в ареалі певної культури. Внаслідок цього культура набуває, зберігає й розвиває свою стійкість, пізнанність і перспективи спадкоємності через смислові коди.

Константні субстанції-коди, множинність і міждисциплінарність яких виникає з багатошарової структуризації національної культури, автор вивчає за допомогою онтології. Саме вона в контексті культурологічної герменевтики вибирає до себе когнітивні, компаративні, інтерпретаційні, символічні, емпатичні, герменевтичні методи дослідження. Динамічні позиції взаємодії і взаєморозуміння культур найбільш продуктивно досліджуються синергетичними методами, спрямованими на вивчення культури як нелінійної складної системи, що сама організовується у цілісність. Попадаючи у горнило творчості, ці змістотворні субстанції як фрактальні динамічні аспекти поступово змінюються через взаємодію і взаємопроникнення. Завдяки цьому, створюється безперервність розвитку культури, де кожна конкретна знаково-сміслова субстанція розкривається через сукупність інших, які її визначають, що робить процес взаємопроникнення нескінченним. В цілому це визначає «мультистійкість» культури, що пов'язано зі значним числом автономних внутрішніх компонентів, які можуть переживати різні форми трансформації, одночасно зберігаючи незмінну форму спадкоємності своїх базових цінностей як знаково-сміслових кодів.

Структури змістотворних констант (мова, ментальність, творчість тощо), змінюючи зовнішню форму кодів і відбиваючи в собі історичні трансформації, виступають засобом об'єднання культури в єдине смислове поле. Як потужна семіосфера, вони кодують і закріплюють в собі конкретні культури в сукупності їх аудіо-візуальних і емоційних аспектів, що складають естетосферу суспільства. Одночасно з цим, вони функціонують як коди-акумулятори культурної пам'яті, зберігаючи вигляд і естетичний лад свого попереднього контексту і вибудовують навколо себе семантичний ареал побутування. В силу цього будь-яке вторгнення в них викликають собою різні збурення, динамізують розвиток інших внутрішніх елементів і кодів культури, що мають власну програму подальшого розвитку.

На думку С. Зотова, коди як формотворчі константи (канони, традиції, моделі культури повсякденності тощо) зберігають внутрішню стійкість, яка

зміцнює психологічну потребу особистості і соціуму в стабільності, орієнтованої на канонічність і традиціоналізм. Змінюючи свої зовнішні форми, вони представляють внутрішні каркаси, які підтримують константність національної культури і численних сфер всередині неї. З цього приводу у Бели Ахмадуліної у філософсько-поетичній формі є такий вираз: «формулою зашифрована сутність художньої творчості, яка, безсумнівно, є «доблесним служінням гармонії», але гармонію цю створює сам творець і, щоб досягнути її, потрібно досягнути творця, ті смисли і цінності, які наділяє він в особливу, конструктивну і знакову грань музичної форми, «кодує» в нотному тексті, дбайливо «вкриває» у внутрішні грані музичної форми, у світі створених ним художніх образів [134, с. 197]. Отже, культурологічна герменевтика забезпечує розкодування художнього образу на основі аналізу різних кодів твору та їхнього переосмислення у новому контексті.

Висновки до Розділу 3

З попереднього викладу можемо резюмувати, що художні прийоми «подвійного кодування» – цитати, алюзії, ремінісценції, нові конотації відомого змісту в контамінаціях, форми пастиш – створюють багаторівневість та поліфонізм прочитання текстів. Як відповідні контексти у мистецтвознавчому і культурологічному дискурсі вони націлюють на багатоадресність у сприйманні текстів, породжують діалогізм та стирання кордонів між культурно-історичними періодами в постмодерністській художній образності.

У зв'язку з цим уточнено, що методологічною основою вивчення художніх прийомів «подвійного кодування» в історії мистецтва є семіотика, структуралізм, постструктуралізм, психоаналіз та культурологічна герменевтика.

Розглянуті концепції сучасних дослідників (О. Буличова, С. Зотов, Г. Зубко, О. Колесник, Б. Парохонський, О. Свірепо, В. Суханцева, М. Шипельський, А. Щербакова) акцентують увагу на виявленні різноманітних смислових шарів закодованого автором художнього образу через розшифрування культу-

рних кодів та розкриттям художніх прийомів «подвійного кодування/розкодування» в художній культурі. Відзначена важлива роль специфіки тлумачення «подвійної» природи текстів у Р. Барта, М. Бахтіна, Е. Кассіра, О. Потебні, Ф. Шлейєрмахера, С. Холла, К. Юнга, які в контексті культурологічної герменевтики виявили закономірності інтерпретації змісту твору та психологічно-естетичне розуміння авторського стилю.

На основі вивчення теоретичної і практичної складових герменевтики мистецтва виокремлені художні прийоми «подвійного кодування» в художній культурі. Зокрема, для утворення композиційної структури нового тексту часто використовуються художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві. Внаслідок використання відомого матеріалу у вигляді цитування, алюзій, ремінісценцій у нових художніх текстах створюється діалог між історією – автором – виконавцем – реципієнтом – споживачем художнього твору, що приводить до його розкодування.

У процесі дослідження були розкриті різноманітні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві, які стали основою продукування нових творів, як в історії, так і в сучасній художній культурі. Серед них – цитування, яке відбувається на рівні стилю, тематики та композиційної структури художнього образу. Цікаво також автоцитування, пов'язане із свідомим чи позасвідомим використанням власних музичних кодів чи загальних кодів-образів, тем, жанрів, стилістичних особливостей, близьких автору, які він часто вживає. Різні види цитування (стилю, структури, жанру, теми, коду-образу) завжди мають комунікативну функцію, внаслідок якої створюються семантичні зв'язки нового та старого текстів з послідовною розшифровкою через знайомство із світоглядом та творчим стилем попередника. Прийом цитування створює різні естетичні ефекти, наприклад пародійний чи комічний, дослівну чи іронічну передачу історичного часу чи конкретної події. При певних умовах цитата перетворюється на алюзію чи ремінісценцію на міфо-, фольк-, сакральні коди, змінюючи свою початкову функцію просто повтору з виявом нових конотацій.

Такий художній прийом «подвійного кодування», як алюзія, натякає чи жартує з відомими міфо-, фольк-, сакральні кодами, закріплюючись у текстах художньої культури або у повсякденному мовленні через поєднання, гру та діалог чи полілог кодів тощо.

Використання певних, частіше добре відомих елементів з різноманітних міфів, історії, літератури, музики, фольклору, сакрального мистецтва створює семантико-композиційні структури нових творів. У свою чергу, алюзійне обігрування міфологічних, фольклорних, сакральних імен та подій стає важливою функцією у побудові тезауруса реципієнтів для адекватного сприйняття семантики твору.

У ході дослідження визначено, що першоджерело будь-якої цитати, алюзії, ремінісценції має власні кодові конотації, незалежно від виду і стилю мистецтва. Розкодування ж узгоджується із художнім досвідом реципієнта, бо семантика цитат, алюзій, ремінісценцій завжди багатовимірна з утворенням кількох шарів розшифрування. Тому важливе місце в художній інтерпретації має як першоджерело, так і новий контекст твору мистецтва. Наприклад, це стосується трактування та зображення міфологічного коду-образу Аполлона в різні періоди історії філософії та художньої культури.

Із аналізу текстів мистецтва випливає й інший художній прийом «подвійного кодування», який щільно примикає до цитат і алюзій – це ремінісценція. Як і алюзії, ремінісценції відсилають пам'ять реципієнтів до відомих потайних кодів і повідомлень шедеврів світового мистецтва, до закодованих сторінок міфології, фольклору, Біблії. Разом з тим алюзії та ремінісценції можна вважати різновидами цитування. Їхнє включення у текст і розпізнавання смислу поєднано, зокрема, із умовами порівняння першоджерела і нового тексту з визначенням семіотики і семантики кодів-образів.

Загалом розкодування художнього образу в контексті культурологічної герменевтики полягає в аналізі та інтерпретації тексту, що споріднено з розві-

нчанням кодомовної специфіки вживання художніх прийомів «подвійного кодування» – цитат, алюзій, ремінісценцій, конотацій, контамінацій і розглядом пастишних творів.

РОЗДІЛ 4

ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

4.1. Постмодерне розуміння «подвійного коду» в художніх практиках

«Подвійне кодування» в мистецтві як винахід нових значень переформатованого культурного коду належить до арт-практики постмодернізму. Тому і для дослідження «подвійного кодування» в мистецтві використовуються характерні постмодерністські стратегії, засновані на прийомах структуралістичного, постструктуралістичного, семіотичного аналізу, психоаналізу та культурологічної герменевтики. Друга половина ХХ ст. в Європі та кінець ХХ – початок ХХІ ст. в Україні знаменувалися впливом постмодерністичного світовідчуття на різні сфери культурного буття, а саме, політики і релігії, науки і культури. Характерні ознаки розуміння «подвійного кодування» як феномена постмодернізму розкриті в дослідженнях зарубіжних вчених (В. Бичков, Ж. Дерріда, В. Діанова, Ж. Женет, Ж.-Ф. Ліотар, Н. Маньковська, І. Хассан). Проблема стирання кордонів між різними культурними шарами в межах постмодерністської рефлексії та художніх проявів «подвійного кодування» розглядалося у філософських, естетичних, культурологічних працях вчених та дослідників (Д. Джеймісон, І. Ільїн, П. Козловські, А. Кроукер, Д. Кук, М. Епштейн). Українські науковці продовжують вивчення різних форм і проявів постмодернізму в сучасній культурі та мистецтві (Є. Більченко, Т. Гуменюк, О. Кирилук, В. Личковах, Г. Меднікова, О. Оніщенко, Б. Парахонський, О. Павлова, О. Петрова, К. Станіславська).

Одним із найбільш вагомих чинників, які характеризують постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві, стало зняття кордонів між елітарною та масовою культурами (Л. Фідлер), на що, наприклад, і звертають

увагу дослідники творчості письменника Бориса Акуніна. Як пише Наталія Бобкова, – дослідниця його творчості – Б. Акунін використовує постмодерністський дискурс та двоадресну природу творів у своїх детективних романах про Ераста Фандорина і Пелагею. Н. Бобкова називає ці прийоми «радикальним плюралізмом в постмодерністському дискурсі» [48], що одночасно вирішують питання доступності творів і читачу-інтелектуалу, і читачу-споживачу легкого читива. Крім того, письменник, транслюючи світоглядний комплекс постмодернізму, використовує функції ансамблю «інших текстів» та вдається до жанрових особливостей романів-серіалів, рекурентних персонажів, сюжетів у романах-серіалах. Такий дискурс, на думку Н. Бобкової, і є «подвійним кодуванням» з «стилістичною специфікою», а саме, «ансамблем» з текстів, які складаються з цитат, алюзій, ремінісценцій, жанрів, сюжетів літератури минулих епох та світоглядним комплексом постмодернізму («світ як текст», «світ як хаос», «світ як відкритий твір») [48]. Таке розуміння специфіки «подвійного кодування» збігається із «поєднанням різних кодів» в одному творі (Р. Барт).

Спираючись на прихований механізм знакових систем, а саме, «несвідоме» як певний центр концепції структуралізму, творчість Б. Акуніна розглядається із виявленням структурних закономірностей, серед яких – різні уявлення та спогади про історичні події, емоційні імпульси та правила. Письменник маніпулює ними як знаками, складаючи з них закодовані в цитатах, алюзіях, ремінісценціях художні повідомлення. На думку структуралістів, такі дії взагалі відбуваються автоматично, несвідомо. Тут є протиріччя з тим, що пише сам письменник, пояснюючи процес складання своїх романів. Акунін ділиться досвідом винаходу багатокомпонентного, хитромудрого проекту з корінням-«ризомою» (корінь, бульба), що представляє «семіотичну ланку як бульбу, в якій спресовані найрізноманітніші види діяльності – лінгвістична, перцептивна, міметична, жестикуляційна, пізнавальна» [48]. Художньо відпрацьована автором інформація з досвіду інших митців, стає новим текстом, який з точки зору семіотики розуміється як семантичний і формальний аспект будь-якого

твору мистецтва, оскільки для сприйняття він (витвір мистецтва) має бути високо-художнім і зрозумілим [48].

Художня мова детективів Б. Акуніна пронизана мотивами, цитатами, алюзіями, ремінісценціями з творами І. Буніна, М. Гоголя, Ф. Достоевського, класиків постмодернізму У. Еко, Д. Фаулза, К. Ісігуро. Еклектично поєднуючи сюжетні лінії письменників-попередників та майстерно імітуючи їхній стиль, Б. Акунін створює постмодерністичні детективні романи з «єдністю різних кодів в одному художньому творі» (Р. Барт) чи «схрещуючи мови і коди філософії та літератури в гіпертексті» (Ж. Дерріда). Повторюваність текстів у творчості Б. Акуніна («копії копій») створює ілюзію стабільності. «Прикріплення» до поля елітарної літератури в детективних «серіалах» Б. Акуніна, діалогів класики і сучасності є свого роду текстуальною грою, яка покликана привернути як читача, чий «горизонт очікування» обмежується детективною інтригою, так і читача, чий поріг культури дозволяє розгадати філологічні загадки «нової белетристики» Б. Акуніна. Стійкі конотації, пов'язані з використанням «ансамблю текстів» письменників-класиків, комплексу «постмодерністської чуттєвості» в детективах Б. Акуніна, здатні породжувати ілюзію відсутності «розлому» між елітарною та масовою літературою.

Загалом «Новій белетристиці» Б. Акуніна, як і постсучасному мистецтві в цілому, властива націленість на експеримент в галузі художньої форми, притаманний насамперед, західним постмодерністам (інтертекстуальність, багатшаровість, «подвійне кодування», розповідні стратегії, розраховані на відкритість творів різним інтерпретаціям, ігнорування художнього відтворення соціально обумовленої реальності, комплекс «постмодерністської чуттєвості»). Використовуються прийоми, характерні для детектива як жанру масової літератури (відсутність авторського оригінального бачення світу – «смерть автора», цікава інтрига, авантюрний або кримінальний сюжет, серійність, рекурентний персонаж, обов'язковий «happy end»).

Багато сучасних авторів, включаючи художні дискурси різних культурних епох у свої твори, присвячуючи їх естетичній пам'яті попередніх століть,

стимулюють інтерес до історії мистецтва. У цьому полягає ретроактивний вплив постмодерністичних творів на реципієнтів, тобто вступає в силу зв'язок і діалог між автором – твором – читачем як одна із характерних особливостей «подвійного кодування» в мистецтві.

Наприклад, про ті самі романи Б. Акуніна, як яскравий приклад переходу читача від «порогу» масової літератури до «порогу» літератури елітарної, можна сказати, що такі кроки забезпечує емоційне тяжіння дискурсивного поля класики. Це стає можливим внаслідок «схрещування» в його детективах різноякісної дискурсивної практики, виток якої – в цінностях, притаманних елітарному мистецтву, і цінностях масової культури [48]. Така ситуація підтверджує те, що постмодерністичні твори з «подвійним кодуванням», в яких спостерігаються *втрата Я та «глибина»*, що йдуть від філософії Ф. Ніцше, володіють новими кодами у вигляді «ризому», а інколи й «поверхневості».

Слушно згадати і музику класиків (П. Чайковський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович та ін.) в побудові сучасних балетів. Часто-густо саме музика, тобто емоційний вплив високоякісного музичного мистецтва, тримає увагу глядачів у балетній виставі («Лускунчик», «Спляча красуня», «Гамлет») на відміну від вистав, в яких використовується популярна, джазова, естрадна музика та ін.

Цитати, алюзії, ремінісценції, пастиш тощо як художні прийоми «подвійного кодування» утворюють можливості «багатоваріантності прочитання тексту» з притаманною цьому феномену багатоадресністю тексту (У. Еко), тобто для широкого кола реципієнтів з різним культурним досвідом. Такий підхід закладено, наприклад, у балет «Майстер і Маргарита» Д. Авдиша чи балети Р. Поклітару з використанням відомих класичних вистав у нових конотаціях (про їхню хореографію більш детально в підрозділі 4. 4).

Відмінною особливістю «подвійного кодування» та його постмодерністського розуміння є звернення до *метатеорій сучасного мистецтва* та безпосередньо до арт-практики, тобто поєднання філософських, культурологічних і

мистецтвознавчих аспектів естетичного аналізу. Порівнюючи класичну, «фау- стівську» культуру, яка спиралася на «парадигму наукової раціональності, на «лінійні» уявлення, на «замкнені форми» в історії та мистецтві», культуру «де- термінізму, творчості, прогресу, досягнення мети» [130, с. 184], український естетик і культуролог В. Личковах наголошує, що наприкінці ХХ ст. розпо- всюджується нова постмодерна парадигма, яка спирається на постструкту- ралістські ідеї М. Фуко, Ж. Дерріди, Ж. -Ф. Ліотара. На його думку, вони «від- мовляються від класичної раціональності і, відроджуючи деякі риси середньо- вічного мислення, доходять до синтезів науки і містики, філософії і граматики, теології і герменевтики. Виникає “новий ірраціоналізм”, що сповідує прин- ципи індетермінізму, гри, деконструкції, поліперспективності відкритих форм» [130, с. 184].

Саме «подвійне кодування» в мистецтві і розуміється нами як «пошук сенсів» в роботі із текстом, в якому «перетворюється весь універсум в його природних, соціальних, духовних іпостасях» [130, с. 184]. Для постмодернізму в культурі, як наголошує В. Личковах, коли дуже багато речей є вичерпаними і виникають ситуації з розмиванням «культурних кодів», відбувається їхнє пе- рекодування. Тоді й характерними стають постмодерністські культурні «су- міші» з іронічних поєднань різних культурних епох, стилів і жанрів («пас- тіш»), яким притаманні «аісторизм», з одного боку, і яскрава «особистісність», з іншого [130, с. 184].

З цієї точки зору аналізується світ Ольги Петрової («людина-колаж») в малярстві з прагненням у мистецтві і до «раю» з його чистотою помислів і від- чуттів, і до гри в клоунаду життя з її трансавангардною сумішшю форм і цита- тних гештальтів (культурних кодів). Ексцентризм і одночасно цільність при- таманні багатьом виставкам О. Петрової із сакральними паралелями «гор- нього» і «дольнього» як двом необароковим ярусам малярського авторського театру як сучасного «вертепу». На думку В. Личковаха, кодомовна колорис- тика мисткині сягає символіки кольорів багатьох релігійно-естетичних вчень

(зокрема, від П. Флоренського до Абд-Ру-Шина). Авторська концепція священної та земної історії в тематичних серіях картин О. Петрової («Пісня над піснями» з «Біблії») у біблійних («Рай») та лірико-еротичних формах («Еротика») підтверджують розуміння сакрального як двоїстого, що складається з освяченого і забороненого, божественного і демонічного (Е. Дюркгейм).

Тож, на прикладі живопису О. Петрової бачимо, що розуміння «подвійного кодування» в постмодерновому мистецтві ґрунтується на використанні в сучасній творчості пракультурних текстів, біблійних сюжетів і культурних кодів у авторському театральньо-ляльковому, вертепному прочитанні з іронічним переосмисленням, полістилістичним трансвангардним втіленням. У зв'язку з цим В. Личковах зазначає, що творчість О. Петрової зародилася в руслі стилістичних пошуків українського мистецтва 1985–1995 рр., коли на семантичному перехресті традиційної Мови і новітніх кодів розвивається *«КодоМовне» мистецтво, або образний полістилізм* [130, с. 192].

«Подвійне кодування» в мистецтві як семіотичний прояв кодомовності притаманний й дискурсу «еніоестетики імені» у знаково-символічних вимірах образотворчості Анатолія Фурлета. Кожна робота А. Фурлета сприймається як втілення знаків-кодів, що потребує відповідного декодування. На прикладі картини А. Фурлета «Реставрація» В. Личковах [130, с. 196-207] характеризує кодування видимого і невидимого світів (ієрархію Вищих Сутностей) як Імен (Енергія, Слово тощо) та авторський метод «латання» сакрального особливими знаками-кодами (хрест, зірки, мозаїчна орнаментика. З точки зору сучасної семіотики в художніх образах А. Фурлета розрізняються т. зв. «прозорі» (образні позначки, яким відповідають реальні предмети чи явища) та «непрозорі» (позначки, які існують як віртуальні замітники реальних речей, симулякри) знаки. І «прозорі», і «непрозорі» знаки-коди є сталими для творчості художника. Ці знакові теми, лейтмотиви, повтори митці відтворюють як сигнатуру (коди) своєї творчості в авторській манері, тобто відбувається свого роду автоцититування, яке є художнім прийомом подвійного кодування, з одного боку. З іншого боку, завдяки такому автоцититуванню – використанню набору

кодів – картини митця стають легко впізнаваними і піддаються розкодуванню їхнього змісту. Це показується в аналізі творів А. Фурлета, О. Петрової, Т. Палатайка на основі нового підходу до розуміння медіа-арту, який спирається на енерго-інформаційну естетику (еніоестетику) як метатеорію і методологію дослідження неklasичного мистецтва [130, с. 209].

На нашу думку, еніоестетика як «енергійна парадигма» культури ХХ – початку ХХІ ст. у сфері мистецтва і людського світовідношення, зокрема енерго-інформаційних змістів художньої образності, естетичної чуттєвості, візуалістики та віртуалістики, створює парадигмальні умови для «подвійного кодування» з багатоваріантністю розкодування постмодерністських міфокодів, фольккодів та сакральних кодів.

Такими синтетичними прикладами авторських постмодерністських текстів, в яких поєднуються різні коди (Р. Барт) з чергуванням окремих фраз і блоків подій (У. Еко), що семантично налаштовують на передачу та сприйняття знаково-кової інформації, є п'єси Тетяни Киценко «Три Ніцше», «Бал бетменів». Ці твори актуальні, інтелектуальні, іронічні та автобіографічні з прототипами сучасників. Не вдаючись до аналізу п'єси «Три Ніцше», вже тільки з назви алюзійно виявляються семантичні зв'язки з певними культурними кодами. Мислитель Ф. Ніцше та його самобутнє філософське вчення про переоцінку норм моралі, релігії, культури знову привертає увагу глядачів, які очікують від твору нового бачення.

Інший твір – «Бал бетменів» – є своєрідною міфологізацією автобіографії. І при першому прочитанні виявляється зв'язок із бетменом як супергероєм, захисником на зразок Робін Гуда чи Дон Кіхота. Низка подій у цих творах еkleктично і фрагментарно презентує різні історичні періоди. Тому основні етапи кодування інформації автором пов'язані із послідовними етапами розкодування авторського повідомлення виконавцем, розшифровки нотного або будь-якого іншого виду інформації у виконавській інтерпретації.

Наприклад, режисерська робота у творчому проєкті «Нова драма. Проспект. 2013», в якому команда із шести режисерів (Андрій Май, Лена Роман і

Тамара Трунова) та драматургів (Ден Гуменний, Оксана Савченко та Тетяна Киценко) презентувала вистави за сучасними п'єсами про суспільство споживання – продуктів, інформації, простору і самого життя. Вже само дійство викликає асоціації із ренесансним чи романтичним пастішем, коли у створенні вистави брали участь декілька авторів. Вистава-перфоманс з трьох частин, за словами авторів, спрямовує на «рух у тексті та просторі». Використовуючи «Прогулянку» як основний засіб знайомства, дійства, розвитку подій, участі у хепенінгах, Тетяна Киценко, провела певний експеримент із глядачами – свідками усіх подій. До речі, тут «Прогулянка» виступає як алюзія на цикл фортепіанних п'єс М. Мусоргського «Картинки з виставки», в якому однойменна ритурнель цементує увесь цикл в єдине ціле.

Кожна вистава проекту була окремим твором, але сам проект із основною ідеєю – ідеєю критики суспільства споживання – розглядається з позицій герменевтичного кола як метафора, що описує взаємозумовленість окремих вистав з поясненнями та інтерпретацією, з одного боку. З іншого, до глядачів приходить й розуміння цілого, концептуальної думки проекту «Нова драма. Простір. 2013». У даному постмодерністичному проекті також виникає усвідомлення «подвійного кодування» як важливої характеристики постмодернізму В. Діановою на основі положень І. Хасана, М. Бахтіна, І. Канта, Ж. Лютара, Ф. Ніцше, Н. Гудман та ін.

Фрагментарність, монтаж, колаж, як образно-технічна будова цього проекту, створюють умови для семіотичної невизначеності. Це, у свою чергу, передбачає апеляцію до більшої кількості слухачів/глядачів, а особливо критиків, та парадоксальні, паралогічні, паракритичні приклади розкодування. Фрагментарність та інші форми постмодерністської деконструкції в проекті порушують і одночасно створюють особливу цілісність композиції. Тож, художньо-образні деконструкції є свого роду новою технікою побудови текстів і дискурсу мистецтва.

У зв'язку із цим, для аналізу специфіки постмодерністської художньої творчості та виявлення механізмів звернення до різноманітного культурного

досвіду з різних видів мистецтва та взагалі життєвих подій активно застосовується термін «деконструкція» Ж. Дерріда. На прикладі балету Р. Поклітару «Симфонія у трьох рухах» (2016) з музикою Ігоря Стравінського можна прослідкувати процедури аналізу музики, розборки і деконструкції хореографічного «письма» та наступну процедуру збирання та конструювання нового тексту. Цікаво, що при створенні музики у І. Стравінського виникали асоціації з військовим кінематографом. Дослідниця творчості Раду Поклітару Олена Узун відзначає, що Ігор Стравінський у своїй книзі «Діалоги з Робертом Крафтом» говорив про те, що симфонія «висловлює» та «не висловлює його почуття», але, поза його волею, саме почуття розворушили музичну уяву. Тут згадується розуміння кодів Ж. Лаканом та розуміння тексту як оригінальної концепції співвідношення структури несвідомого і мови децентрованого суб'єкта, які мають вплив на кодомовне трактування художніх образів, у даному випадку музики І. Стравінського та на її основі балетних образів Р. Поклітару. Художньо-образні коди цих хореографічних творів через символізацію, метафору і метонімію стають кодами реальними, уявними та символічними (Ж. Лакан).

Так, кожен епізод симфонії І. Стравінського передає враження від війни через образи, які на той час виходили з кінематографа. Третя частина симфонії фактично малює військову машину із солдатами, що марширують гусячим кроком. Квадратний маршевий ритм, інструментовка у стилістиці духового оркестру, гротескне крещендо у туби фіксують відразливі картини війни. Перша частина також була підказана композитору документальним військовим фільмом про тактику випаленої землі в Китаї. Середній розділ цієї частини (музика кларнета, рояля і струнних, наростаюча в інтенсивності та силі звучання аж до вибуху трьох акордів) був задуманий як серія інструментальних діалогів для супроводу кінематографічної сцени з показом китайців, які поразються на своїх полях [350].

Хоча в інших автобіографічних джерелах композитор не наділяв цей твір конкретним змістом. Він стверджував, що композитори лише «комбінують ноти». У хореографічному прочитанні симфонії Р. Поклітару розмірковує про

ціну, яку людині доводиться платити за право бути індивідуальністю. У принципі, тема не нова для мистецтва і особисто для Р. Поклітару. Можна згадати його балети «Лебедине озеро. Сучасна версія», «Весна священна», де головні герої теж виборюють своє право на індивідуальність. Танцівники балету у постановці Поклітару не тільки грали для глядачів в залі, а й для відеокамер, які знімали їхню роботу під час репетицій. Кадри з балету «Симфонія в трьох рухах» стали фіналом нового художнього фільму про колишню зірку балету. Отже, постмодерністичне розуміння «подвійного кодування» в музиці І. Стравінського, балеті Р. Поклітару та фільмі на основі балету, як і різні аспекти постмодерністичного тексту та його змісту, можна визначити за ланцюговою схемою: текст – підтекст – контекст – художній твір – художній світ – поетика – читання (сприйняття) – оцінка – інтерпретація – невичерпність та неоднозначність інтерпретації – переосмислення (реінтерпретація) [141, с. 48].

«Подвійне кодування» як одна із стратегій постмодернізму виявляє мистецький діалог по відношенню до минулої культурної спадщини. Діалог, за І. Хассаном і його посиланнями на «діалогізм» М. Бахтіна та «відкритість тексту» у Р. Барта, створюють постмодерністичну семантичну невизначеність, яка, у свою чергу, стає основою «подвійного кодування». Діалогізм і відкритість тексту в поєднанні із аналогічним світовідчуттям сучасної людини, створює своєрідний художній синтез у постмодерністських текстах. Наприклад, фольклорні наспіви і сучасні технології (обробка «контролерами») у композиції Данили Перцова «Реквієм».

Або діалог звуку і простору, музики і графіки в аудіовізуальному перформансі С. Крутикова і Д. Перцова «Пам'яті Раєвського» для скрипки та електронного співу. Музично-візуальне дійство відбувається на фоні портрету художника Валентина Раєвського, виконаного композитором в авторській техніці на овальному полотні. У фіналі композиції на тлі портрету проглядаються контури робіт самого художника. В іншій п'єсі С. Крутикова «Nonexistent Civilizations Chronicles» для соло флейти візуальний супровід у стилі модерно-

вої графіки транслює образи народження неіснуючої цивілізації. Тож, наявність такого діалогу між твором мистецтва і глядачем/слухачем створює герменевтичну множинність «подвійного кодування» як у творчості, так і у сприйнятті художніх образів.

Одночасна постмодерністична невизначеність тексту і сюжету, певна відкритість тексту і діалог, доступність твору професіоналу і масовому глядачу характерні для сучасного балету. Наприклад, це формалістичний одноактний балет «Квартет-а-тет» (2010) Раду Поклітару, поставлений на замовлення Ейндховенського «Парк-театру» на музику нідерландського композитора Адома Маасома для квартету чотирьох віолончелей. В цій музиці «гармонійно поєднуються сучасний техніцизм і відзвуки середньовічної поліфонії. Окремі частини тут перемежуються шумами і паузами, які ніби служать звуковою аналогією світлої завіси, яка розрізає простір сцени» [43]. Так само і рухи танцівників тут віддзеркалюють власне таке поєднання: класики і сучасності. Згадуються слова Піни Бауш про сучасний балет як експеримент із калейдоскопом образів і стилів, як історії людей, які розповідаються мовою тіла.

Як у музиці перемежуються шуми, звуки і паузи, так і в танцювальних рухах, з одного боку, максимум простоти, а з іншого – кодомовної наповненості. Символом перешкоди, яка заважає танцівникам рухатися, є завіса. У Р. Поклітару вона майже домінуюча дійова особа балетної вистави. Усі головні герої дійства з нею вступають у діалог, який поступово змінюється. До того ж, коли завіса повністю відпускає героїв, вони об'єднуються в одне хореографічне ціле.

Своєрідна кульмінація балетної вистави синтетично поєднує в собі власне вільні рухи та театр тіней. Цікаво, що все це відбувається за формою рондо, де фрагментарність розвитку дії, калейдоскопічність маси прийомів, абстрактність сюжету приводить до генези і розвитку балетної дії. З'являються живописні полотна з велетнів та ліліпутів, які тепер вже не вступають у діалог, а

втікають від злої сили. Абсурдизм дії, карнавалізація, змішання стилів та театральних жанрів впливають на перцепцію глядача, викликаючи асоціації з цирковими або вуличними виставами.

Іронія Р. Поклітару досягає рівня «подвійного кодування» у зверненні до різних систем пам'яті глядачів. Абстрактна інформація тут більш придатна для обробки вербальних кодів, які в балеті пов'язані, за словами хореографа Діни Хусейн, із мовою тіла. На її думку, тіло є знаковою системою, риторикою та прагматикою тілесної комунікації, а хореографія є свого роду поезією, яка створюється мовою тіла [83].

З цього приводу інший дослідник Олександр Гиршон [83] про *імпровізацію в хореографії* пише, що для цього потрібно «чутливе і думаюче» тіло, причому спосіб цього соматичного мислення кардинально різниться від традиційного вербального дискурсу. Таке «думаюче тіло» швидше було присутнє в давніх культурах, заснованих на міфопоетичній парадигмі «єдності з Природою». Цікаве також спостереження, що імпровізація припускає відсутність наявності сенсу та є близькою до містичних пошуків, пов'язаних з кодуванням і розкодуванням текстів.

Така імпровізаційність близька до фрагментарності, яка посилює невизначеність, розповсюджується на процес кодування/розкодування змісту творів постмодерністського мистецтва та виявляє постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві. Наприклад, в характеристиці постмодернізму *Михайлом Епштейном*, для якого Постмодерн є культурною формацією, історичним періодом чи сукупністю теоретичних і художніх рухів з властивим їм еkleктизмом і фрагментарністю, відмовою від великих, всеохоплюючих світоглядів і оповідань. Він, як і Р. Барт, вважає, що усі мови і всі коди, усі філософські школи і художні напрямки тепер стають знаками культурної понадмови [397].

Еклектичність художнього образу як певна ознака «подвійного кодування» в мистецтві та стратегія постмодернізму забезпечує множинність про-

читання текстів. Постмодерністичне розуміння еклектичності у сучасному мистецтві сформувалося під впливом досвіду минулого, його норм і цінностей. Наприклад, музичною еклектичністю відрізняється опера «Мойсей» на дві дії Мирослава Скорика (2001). Лібрето до опери написано Богданом Стельмахом та самим композитором за однойменною поемою Івана Франка. Усі музичні критики зосереджують увагу на тому, що композитор не використовував складні музичні форми і мову, бо прагнув до того, щоби залучити якомога більше слухачів до прослуховування, тобто йшов шляхом основного гасла естетики подвійного кодування – «для обізнаних і недосвідчених слухачів».

Увесь текст опери М. Скорика репрезентує еклектичне поєднання з алюзією на традиції пізнього романтизму та «радянського соцреалізму». Композитор, музикознавець і культуролог Андрій Бондаренко, аналізуючи оперу, вказує на тяжіння М. Скорика до гармонічного забезпечення опери традиційно романтичними зіставленнями мажору і мінору, секвенційними нашаруваннями, оркеструванням музики у дусі еклектики реалізму, Дж. Верді та радянських авторів [56].

Українська вчена *Любов Кияновська* у своїй статті про втілення творів І. Франка у сучасній музиці пише, що М. Скорик «свідомо відмовився від рафіновано-інтелектуальної мови, яка сформувалася на основі естетичних принципів ХХ ст. та сутність якої полягає у безнастанному пошуку оновлення засобів виразності» [167, с. 377]. Інший критик Н. Белік-Золотарьова відзначає у музичному тексті домінування хорового начала, що надає опері рис ораторії, а хор персоніфікує кодові теми-символи опери [45, с. 65]. Крім того, «сплав пізньоромантичних інтонацій, впізнаваних орієнтальних мотивів, неповторної української пісенності й навіть відзвуків бродвейського мюзиклу», а також використання традиційних оперних форм – інтродукцій і лейтмотивів, арії і любовних дуетів, хору і балету, – відмічає в опері музикознавець Лідія Мельник [252].

Тож, твір М. Скорика відповідає усім канонам «подвійного кодування», починаючи від використання знакової поеми І. Франка із символами-кодами-

образами. Алюзії в музичній мові опери простягаються до традицій існування оперного жанру за чотириста років. Водночас опера М. Скорика «Мойсей» відповідає і класичним законам жанру, починаючись хоровим прологом і закінчуючись епілогом. А постмодерністичний образ автора, як дуже важливий персонаж в умовах «смерті автора», має своє романтично-інтонаційне забарвлення. Дитячий хор та багато хорових сцен підкреслюють народність опери в цілому. Танці в балеті тільки доповнюють сучасну оперу на відомий сюжет, виявляючи різні засоби семіотичного кодування (Ч. Дженкс).

У сучасній постмодерністичній творчості виникає тотальний *монтаж і колаж кодів*, заміщення класичних жанрів синтетичними на основі поєднання відомих кодів із новим контекстом та з новими конотаціями. Така ситуація сприяє процесу «подвійного кодування» з послідовним розшифруванням семантичних змістів художніх образів, коли парадокси, паракритики, паралогіки розкривають тяжіння до щирого руйнування, деконструкції, незрозумілих крайнощів у всіх видах мистецтва. Недарма сучасний український вчений-музикознавець **Богдан Сюта** виділяє парамузичні засоби, до яких «належить весь комплекс кінестетичних і фонічних явищ, фізіогноміка, міміка, предметна ситуація та ряд інших семантичних маркерів, які супроводжують музичне мовлення, доповнюючи й уточнюючи його» [344, с. 17].

Постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві реалізується також через «пародійне співставлення текстуальних світів» (Ч. Дженкс). Наприклад, музична творчість А. Шнітке, літературна творчість Д. Рубіної. Їхні твори нагадують певну *гібридизацію*, яку Хассан розглядає як гру з плагіатом, пародією, травесті, пастіш, оскільки вони збагачують галузь репрезентації, де і відбувається змішування високої та низької культур.

Творчість українських композиторів (А. Шмурак, В. Рунчак, С. Зажитько), хореографа Р. Поклітару перегукуються із визначенням Бахтіна *карнавалізації*, на яке Хассан посилається як на «комічне, поліфонічне у значенні перформанса, як проникнення мистецтва у життя» [112, с. 210].

Невизначеність є приводом до участі тому, що засобом і матеріалом для творчості у перформансі стає тіло, зовнішній вигляд, жести, поведінка художника, який стає актором та передає ефемерні дії, які безпосередньо впливають на свідомість та поведінку глядача.

Іманентність без релігійного відтинку Хассан розглядає як зростаючу здатність людського духу виражатися у символах. В цілому спостерігається збільшення області нашого почуття та налаштування духу до химерного прощства. Мова надає можливості до творення універсальних структур, чому сприяють нові технології і різномірні засоби масової інформації [112, с. 210]. Крім того, що сучасна мова насичена символами, її природа з подвійним кодуванням простежується і на інваріантності текстотворення.

Українська дослідниця **М. Ковальчук** на основі аналізу мови сучасної постмодерністської прози виявляє її стилістичні особливості (парономазія, інваріантність текстотворення, слова-композиції, транслітеровані й транскрибовані мовні конструкції). Природним наслідком відходу від канонізованої художньої мови стало переміщення та змішування мовностилістичних шарів, активізація функціонування елементів розмовного стилю, суржику, просторіччя, діалектної мови, стилістично зниженої, вульгарної, жаргонної лексики і стильовий та жанровий синкретизм та інтертекстуальність [169, с. 108]. Це підтверджує думки М. Фуко про створення нової мови для нової культури.

Найбільш характерними рисами української художньої культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. є саме ті, які збігаються з визначенням постмодернізму. Л. Фідлер однією з головних ознак нової літератури колись назвав поліструктурність, тобто те, що в подальшому отримало назву «плюралізм», порушення кордонів між реальним і вигаданим, у зміні творчої позиції художника, відсутності її естетичної визначеності.

Прийоми «подвійного кодування» збігаються із використанням різних стратегій постмодернізму та тими *ціннісно-адаптаційними потенціалами* мистецтва, які розглядає українська дослідниця **Галина Меднікова** в аспекті не-

класичної естетики. На її думку, «нестабільність, невизначеність, непередбачуваність існування людини в сучасному світі перетворюють адаптаційну функцію мистецтва на найбільш актуальну». Специфічними рисами українського художнього постмодерну є його екзистенційно-конкретний, чуттєво-образний, духовно-сакральний характер, – на протигагу західному, де залишаються сильними традиції раціоналізму, логізму, імперативності мислення. В цілому відбувається діалог з власними традиціями, який сьогодні: а) дає цікаві результати на межі розвитку класичного мистецтва і радикальних художніх арт-практик; б) виявляє сутнісний принцип постмодерну – діалог Модернізму і Класики; в) дозволяє трактувати мистецтво постмодерну не як шизофренічне явище (Ф. Гватарі, Ж. Дельоз, Ж. Лакан), а як засіб пошуку і проникнення у сенс життя для створення ціннісно-сислового Універсуму повсякденності [253].

Дуже влучними є тези відомого українського композитора і науковця **Олександра Козаренка** про природу постмодернізму в українському соціумі, який «вдало охоплює такі різні реалії буття» як ««хрущовська відлига» і «шістдесятництво»; «брежнєвська стагнація» 1970-х і інтелектуальне дисидентство; горбачовська «перебудова» 1980-х і художній андеграунд; ідеологічна дезорієнтованість і плюралістичний еkleктизм 1990-х. Українському постмодерну, на його думку, властива стильова «всеїдність», що здатна обійняти й естетично виправдати такі різноманітні явища, як український музичний авангард і рудименти тоталітарного соцреалізму, «нову фольклорну хвилю», поступовий перехід композиторів до помірної стилістики» [170].

У М. Епштейна зустрічаємо словник постмодерністичних «термінів», який перегукується із цими позначеннями часових перетинів у О. Козаренка. Постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві, на думку М. Епштейна, характеризується такими поняттями, як «симулякр» (подоба без першотвору), «інтертекстуальність», «цитатність», «деконструкція», «гра слідів», «зникнення реальності», «смерть автора», «епістеміологічна невпевненість», «критика метафізики присудності», «загибель понадоповідальності»

(узагальнюючих моделей світобудови), «антиутопізм і постутопізм», «крах раціоналізму й універсалізму», «фрагментарність», «еклектика», «плюралізм», «релятивізм», «розсіювання значень», «крах довічних опозицій», «багатокультурність» (мультикультуралізм), «скептицизм», «іронія», «пародія», «пастиш» (або «центон», художня композиція, складена з цитат, часто з метою пародії) [396, с. 5–6].

Сучасного постмодерністичного мистецтва стосуються усі проблеми текстотворення, семіотики і міфопоетики творчості. Тому українська дослідниця *Наталія Жукова* пише про міф у культурі кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. з акцентом на міфічних знаках-кодах-героях (Боги, демони, герої, історії), за допомогою яких ведеться оповідь про минуле, навколишній світ, походження світу. Всі ці теми, мотиви, образи, знаки можна ідентифікувати як кодові для сучасного мистецтва [129, с. 46].

Як міфологічні коди, так і християнські коди і символи вивчаються крізь призму розуміння постмодерністичної культури. Дослідниця *Е. Германова де Діас* розглядає «герменевтичний підхід у постмодерністичній культурі», спрямований на тлумачення текстів залежно від ступеня освіченості читача. У цій культурі залишається класичним уявлення про наявність прихованого змісту твору, який необхідно осягнути. Наприклад, читач повинен вправлятися в екзегетиці як тлумач Святого Письма, ставлячи своїм завданням прочитання відповідних постмодерністських текстів як символічних і алегоричних. Книжність своєї культури, на думку дослідниці, постмодернізм успадкував від християнства. Подібним до християнської культури є і постійне балансування постмодерну на межі народної та елітарної культур. Однак, не зважаючи на структурний зв'язок між християнством і постмодернізмом, в останньому присутні і явно антихристиянські риси. Це, насамперед, ті, що заперечують ієрархічність християнства, плюралізм і демократизм, принцип насмішкватості та іронії стосовно вищих релігійних цінностей, нове розуміння творчості, яке відбувається тепер не в ім'я Творця, а з любові до процесу творчості» [81].

Міфотворчість у музичному, зокрема хоровому мистецтві, пов'язана з пошуком нових ідей у старому (класичному) матеріалі. Українська дослідниця **Наталія Гречуха** виокремлює іманентні та звукові структури, спільні смислові сегменти міфології та музичного мистецтва, міфологічні витoki професійної творчості, роль міфології у формуванні багатоманітної образно-жанрової і художньо-стильової сфер мистецтва, неоміфологічні інтенції сучасного художнього мислення, тісні зв'язки з постмодернізмом та іншими стильовими напрямками, узагальнює характерні ознаки міфологізму на рівні музичного тематизму, драматургії, музичної форми [93].

Питання естетичних аспектів неоміфологізму, його видової специфіки, до яких звертається Н. Гречуха, пов'язані з еволюцією давньоукраїнської міфології, тісними зв'язками міфології з обрядовим фольклором, формуванням його жанрової та образно-тематичної систем, етнорегіональної специфіки фольклорних виконавських традицій тощо.

Не дивлячись на те, що існує поважний корпус праць з питань філософського, літературного, архітектурного постмодернізму, **Тетяна Гуменюк** досліджує постмодернізм як *транскультурний феномен*, який має онтологічні, гносеологічні, історико-культурні та естетичні параметри [98]. У дослідженні Т. Гуменюк виявлений естетичний вимір постмодерністсько-постструктуральних термінів-понять: дискурс, дискурсивна формація/утворення, дискурсивна практика, нарація, означник/означування, текст/текстуальність, знак, код, симулякр, що збігається з дослідженнями європейських вчених другої половини ХХ ст. Корисними для нас є також наукові роботи з вивчення художніх проявів постмодернізму в різних країнах світу. На прикладі американського варіанту постмодернізму в літературі українська дослідниця **Євгенія Дніпровська** доводить, що у процесі свого розвитку він набув власного змісту та смислових відтінків. Вона виділяє теоретичну новизну у підході до процесу читання постмодерністських творів, для якого характерним є розкодування знаків, ідея про розуміння читачем твору краще за автора. На її думку, постмодерністи вказують на важливість літературної грані філософії [113].

Водночас в її дисертації обґрунтовується непереконливість такої тенденції постмодерністськи «спрямованої» філософії як прагнення в будь-якій позитивній філософській концепції бачити тільки приховані *ідеологеми й міфологеми*. Прикладом може стати аналіз прозової спадщини, «ідеостилю» Ольги Кобилянської, який має подвійну семантику з міфологічними символами, архетипами, знаками та психологічне тлумачення «ідеостилю» у її творах [147]. На думку І. Каменської, за допомоги художніх прийомів письменниця створила дві паралельні дійсності: реальну та нереальну, в яких домінують коди культури та міфології, органічно включені в її «ідеостиль».

Тож, «подвійна» семантика як «подвійне кодування» в мистецтві має семіотичну, психологічну і мистецтвознавчу основи. Тому окремі наукові розвідки, присвячені соціально-психологічній складовій постмодерністської естетики. Активності мистецтва постмодернізму приділяє увагу *М. Бровка*. Основні дефініції, які використовує дослідник, «художня реальність, перетворення», «художній образ як квазісуб'єкт», розкривають особливості художнього сприйняття, естетичну свідомість та діяльність реципієнта. А саме, поняття «активність мистецтва», за словами М. Бровка, включає в себе «художнє сприйняття», розуміння якого неможливе без уточнення такого поняття як «естетична діяльність».

Художнє ставлення до продукту мистецької творчості реалізується завжди в контексті взаємодії суб'єкта й об'єкта, де знаходиться генетичне коріння художнього сприйняття. Крім того, художнє ставлення через суб'єкта художньої дії або художнього сприйняття виходить у сферу культурно-історичних визначень, де воно виявляє себе як феномен не лише індивідуальної дії, а вже в якості феномена соціально-художньої активності.

«Активність мистецтва», за тлумаченням М. Бровка, приводить до розуміння того, що в творі мистецтва не може бути хаосу, а існує чіткий системний зв'язок. Спираючись на дослідження вченого про «активність мистецтва», відзначаємо, що зв'язок між художнім твором, ставленням до нього та його сприйняттям відповідають закономірностям загально-естетичного характеру і

пов'язані з процесом кодування. Відповідно, процес розкодування можна розглядати з позицій аналізу твору будь-якого виду мистецтва із застосуванням певних кодів [59, с. 22].

Застосовуючи семіотичний підхід до аналізу сучасного візуального мистецтва О. Петрова використовує поняття «КодоМовне мистецтво». На її думку, мистецтво як система розвивається за принципом динамічного контрасту між Мовою та Кодом [286, с. 39]. Мова – це структура з історичною пам'яттю, вона оберігає й підтримує традицію. Код – щойно створена художня структура, яка виривається за межі традиції, прагнучи до новачії. Як раз ці два компоненти і утворюють «КодоМовне мистецтво». Сучасна культура, як і культура взагалі, ґрунтується на традиціях спадщини, але кожного разу традиція інтерпретується з новими якостями [286, с. 48]. Своєрідна єдність Мови і Коду характеризує сучасне мистецтво, в т. ч. сутність і специфіку української візуальної образотворчості. Так, Мова (вертикальний рівень) проходить крізь історико-культурні здобутки українського мистецтва, Код (горизонтальний рівень) відноситься до засобів і прийомів художньої творчості (технік).

Сучасний живопис розподілився між полюсами – психоделічним та творчістю митців-пластиків (традиції «живописного поля», мінімалізму, експресивного нефігуративу тощо). Це збігається з визначенням особливостей постмодернізму, який «прагне до розширення філософії письма і тексту, варіативних динамічних моделей соціальності і суб'єктивності, концептуальних моделей історичної подієвості, дискурсу і мови, аналітичної моделі свідомого і несвідомого, тілесності, сексуальності тощо» [294, с. 602].

Зрозуміло, що саме такі ж процеси відбуваються в інших видах мистецтва та їх синтезах. Зокрема, найбільш цікавою у театрі, на думку українських дослідників, є художня тактика Антонена Арто – тактика «розсіяння смислів», «відкладання-розрізнення» дефініцій, «словесного тероризму» (Т. Гуменюк), «подорожі у підсвідомість» (Л. Левчук). І в наш час вона не втрачає своєї актуальності, оскільки на її основі можна робити припущення про формування «нової естетики» на перетині театру і віртуальної реальності.

На зразках гіперлітератури (Х. Кортасар і М. Павич), а також за допомогою аналізу театру жорстокості А. Арто, *Тетяна Васильєва* доводить, що в епоху інтерактивних комунікацій мистецтво стає провідною моделлю функціонування *полістилістичної культури*. Для останньої характерні деієрархізація, деканонізація (відсутність або ослаблення жанрових і стильових норм), непорядкованість (порушення просторово-часового порядку реалізації культурних явищ), детоталізація (відсутність очевидної єдності в розмаїтті культурних феноменів). Крім того, полістилізм передбачає різноманітні включення (будь-які змісти актуально або потенційно включаються в культуру, різні за походженням системи знаків і символів починають взаємодіяти, деякі символи постійно «мандрують» із однієї системи в іншу), диверсифікації (виникнення більш складних систем у взаємодії традицій, культурних стилів, способів життя, часто внутрішньо не пов'язаних між собою), езотеричність (тенденція до езотерики, таємного знання, відомого обмеженому колу осіб, що замінює офіційний консенсус, характерний для моностилістичної культури). На її думку, полістилістична культура народжена завдяки впровадженню нових інтерактивних комунікаційних технологій, у якій співіснують різні точки зору, позиції і цінності, втілені у плюралізмі художніх методів, урізноманітненні жанрів, нівелюванні стилів тощо [64].

Постмодерне розуміння «подвійного кодування» простежується в мистецтві і літературі ХХ ст., особливо в *інтертексті*, який став одним з дієвих прийомів художньої гри смислами, різними контекстами, усвідомленої полісемії, внутрішньої діалогічності створюваного тексту. У інтертексті цитата, алюзія, ремінісценція нагадують про первісне значенні (або контекст, в якому вони існували) і одночасно служать вираженню якогось іншого сенсу, що дається їхнім новим контекстом. Інтертекст суттєво збагачує художню структуру, робить її поліфонічною і відкритою для багатовимірного і багаторівневого сприйняття.

Постмодерне розуміння «подвійного кодування» можна розглядати і у дискурсі *дизайну* (від лат. *Designare* – позначати; визначати призначення; робити). **В. Бичков** виділяє в ньому подвійний сенс – малювання та проектування. З цієї точки зору цікаво, що Б. Акунін пояснює свою роботу над романами як проектування і написання. В аналізі постмодернізму та неklasичної естетики кінця ХХ ст. В. Бичков пише про систематичні експерименти в напрямку відшукування нових художніх мов (у всіх видах мистецтва), які більш адекватно, ніж традиційні виражають глибинні, позасвідомі, архетипічні інтенції, спонукання, смислові реальності. Відбувається формування самодостатніх мов, які частіше передають або створюють семантичну гіперреальність. В галузі словесних мистецтв до одного з перших подібних феноменів відноситься *заумь* (від «за» + «ум/розум»), або *заумна мова*, – найважливіша категорія поезики російських футуристів, яка вплинула на вербальні експерименти в літературі ХХ ст. [62]. Взагалі будь-який художній текст складається із сукупності текстів сакрального і профанного мистецтва, кожен з яких також презентується рядом текстів, зауважив В. Бичков. Можна говорити про всю сукупність творів того чи іншого художника, письменника, композитора, режисера або, наприклад, про якийсь професійний словник, енциклопедію (з естетики, філософії, літературі, сюрреалізму тощо) як про єдиний *гіпертекст* комунікацій [62]. На його думку, текст завжди є «інтертекстуальним». Він передає гру свідомих і несвідомих запозичень, цитат, кліше. Крім того, характерне для «подвійного кодування» співвідношення «елітарного» та «масового» тощо знімаються заради існування різних культурних моделей.

Таким прикладом може бути синтез сучасної музики з іншими видами мистецтва. Можливість театралізувати свої виступи, зовнішня картинка, яка заглиблює сприймання; стилізований одяг, рух, звук; елементи кіномистецтва, напружений відеоряд – характерні ознаки музичного мистецтва сьогодення. На них вказує Світлана Агрест-Короткова в інтерв'ю з Лесею Олійник [3] про виконання музики перед незвичними слухачами – це 2000 кочівників-наїзнич-

ків, які слухали музику, сидячи верхи на конях, і весь концерт відбувався просто неба. Коли після прослуховування в одного із присутніх запитали про музику, то він пояснив, що не дивлячись на те, що він нічого не зрозумів, для нього вся музика була дивовижним різновидом його народної музики. Цікаво, що на цьому концерті під небом звучала сучасна музика, яка викликала асоціації з народною музикою [3], тобто семантично зверталася до досвіду кочівника-наїзника.

Відтак, постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві та культурних кодів у сучасних художніх практиках набуває різних видів і форм. Семіотика та семантика постмодерністичного тексту починається від зняття кордонів між різними стилями і жанрами літератури. Автор звертається до такої теми і надає їй таку форму, що твір стає цікавим для всіх, що, в першу чергу і означає процес подвійного кодування на рівні складання автором постмодерністичного тексту, в якому семіотичними знаками-кодами стають відомі історичні герої та події. На рівні реципієнта ці семіотичні знаки-коди семантично ведуть до розкодування змісту повідомлення через своєрідні інформаційні «лабіринти» з контамінацій-ними чи пастішно-пародійними перетвореннями, алюзійно-ремінісцентними натяками та розшифруванням прихованих чи явних цитат.

Текст постмодерністичного твору нагадує *знаково-кодовий лабіринт*, що збігається з «радикальним еkleктизмом» з «різними засобами семіотичного кодування» (Ч. Дженкс), «мовною грою, плюралізмом форм і змістів» (Ж. Ліотар), «поєднанням різних кодів» (Р. Барт), «схрещенням мов і кодів філософії та літератури в гіпертексті» (Ж. Дерріда). Але функція такого тексту залишається незмінною для семіотичної системи в цілому: передача повідомлення і комунікація з обов'язковим сприйняттям та розкодуванням інформації, що характерно для будь-якого коду. Тому і постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві вкладається в основні аспекти вивчення внутрішніх властивостей системи знаків-кодів з інтерпретацією та без неї, семанти-

чних зв'язків між знаками-кодами, виконавцями і реципієнтами як «гра із семантикою і метафоричністю» (Ч. Дженкс), «абсурдизм» (Ж. Ліотар), «переказ в квадраті», «перекодування в символах», «переказ сновидінь» чи іронічний колаж (У. Еко).

4.2. «Подвійне кодування» в музичному мистецтві постмодернізму

Художні прийоми «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму активно застосовуються в різних жанрах. Такі вищезазначені види цитування як алюзії, ремінісценції виявляються, за А. Шнітке, в найтонших стилістичних асоціаціях і невиконаних обіцянках на грані цитати. Тому і код, кодування, «подвійне кодування» в музичному мистецтві часто є взаємозалежними семіотичними системами у створенні загального художньо-образного процесу. У музиці майже всі засоби виразності мають стійкий комплекс правил для мовно-інтонаційного відтворення образів, що нагадує код із системою знаків для створення, передачі, обробки та зберігання інформації. Процес кодування в музичному мистецтві нагадує будь-який інший процес перетворення інформації із джерела у символи для естетичної комунікації або її (інформації) зберігання.

У музиці процес кодування пов'язаний із різними етапами: шифрування композитором художнього образу за допомогою створення нотного тексту, кодування-декодування виконавцем цього нотного та музично-образного матеріалу і, звичайно, розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору. Аналіз творів сучасних українських композиторів, у яких виявляються риси постмодерністської естетики, репрезентований у працях вітчизняних мистецтвознавців, музикознавців, естетиків та авторів сучасних композицій (З. Алмаші, Ю. Бентя, О. Берегова, О. Зінькевич, О. Зосім, Г. Карась, Л. Кияновська, О. Козаренко, М. Коломієць, А. Кравченко, Л. Морозова, В. Степурко, Б. Сюта, О. Шмурак та ін.).

Музична практика ілюструє множинність творчих рішень, в яких відбивається своєрідність такої ознаки постмодернізму як *цитування* інших текстів.

Цитування є одним із художніх прийомів «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму. Методологія його дослідження базується на застосуванні системного підходу, який розкриває особливості цитування у процесах «подвійного кодування» в музичних постмодерністичних творах.

У цьому системному аспекті дослідниця сучасної поезії Світлана Скорик виділяє в постмодерністичному тексті багатоманітні художні прийоми цитування (алюзія, аплікація, контамінація, ремінісценція, інтертекст) [322]. У кожному художньому прийомі є свої специфічні естетичні особливості. Звичайно, що в музиці вони мають своє спеціальне забарвлення. Для визначення процесу «подвійного кодування» в сучасній музиці, який спрямований тут як на рекламну привабливість, так і на пародійно-іронічне переосмислення класичних / модерніст-ських зразків (Є. Лозинськи) та апеляцію як до мас, так і до професіоналів (Ч. Дженкс), треба здійснити екскурс до сучасної музичної практики та визначити художні прийоми «подвійного кодування», які тут використовуються композиторами.

Організованими звуковими структурами, які завжди мали світоглядно-психологічну цінність та одночасно естетичний спосіб вираження в метафоричній формі, є *музичні цитати*, які охоче використовуються композиторами. У зв'язку з цим, не можемо не згадати *А. Шнітке*, творчість та музикознавчі розвідки якого свідчать про теоретичне і практичне значення дослідження проблеми полістилістичних тенденцій у сучасній музиці. При цьому А. Шнітке виокремлює такі два принципи використання «чужого» стилю як цитування і алюзія, показуючи різницю між ними [327, с. 146].

Цитування творів інших композиторів з контрастним зіставленням власного і чужого існував у мистецтві давно, але у ХХ ст. такий плюралізм включення до власної композиції цитованих фрагментів стала основоположною для створення художньої концепції нового твору. Вдалим прикладом цитування і алюзії є сюїта «*Мертві душі*» А. Шнітке, у якій добре відчутні алюзії до творів Ф. Шопена, Й. Штрауса, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, радянських маршів та пісень воєнних років, майстерно поєднані із композиційними прийомами

різних епох і трансформовані перетворенням старого матеріалу в принципово новий. Власне, в цьому і є феномен Шнітке в музиці постмодернізму, забезпечений художніми прийомами цитування.

Пародія у згаданому творі не тільки набуває нового обличчя, а й виконує основну функцію, як і у книзі М. Гоголя «Мертві душі», де розповідається про неймовірну мету Чичикова Павла Івановича. «Подвійне кодування» як постмодерністична музична стратегія виявляється у зверненні Шнітке до відомого літературного джерела, яке стає кодом, а минулий музичний досвід стає «високою еkleктикою», що презентує уявлення про історико-естетичні норми і цінності, класичні і модерні художні стилі. Це, у свою чергу, здійснює естетичний вплив на слухачів та відтворення в їхній пам'яті музичних архетипів.

«Подвійне кодування» збігається із відтворенням «стереотипних мікроелементів стилю іншої епохи або іншої національної традиції (мелодичні інтонації, гармонічні послідовності, кадансові формули) до точних або перероблених цитат чи псевдоцитат» [327, с. 146]. Наприклад, пряме цитування музичного матеріалу В. Степурком у своїх симфонічних творах. Так, у драмі «Пам'яті жертв тоталітаризму» використовує тему із квартету *fis-moll* Л. ван Бетховена; в іншій симфонічній драмі (№ 1) із солюючою флейтою у фіналі цитується Coda Симфонії № 3 А. Онеггера.

У першому випадку (цитування Бетховенської теми) – цитата виконує роль драматургічного символу та виступає як «ідея просторово-часового віддалення, почуття історичної перспективи, культурної дистанції, породжує множинність оригінальних стильових рішень» [222, с. 147–148]. Та й сама назва симфонічної драми – «Пам'яті жертв тоталітаризму» – стимулює та пробуджує в слухачів позамузичні асоціації, спрямовані на досягнення теми миру і добра.

Цитування Онеггера теж непросте за своїм задумом, якщо згадати, що його Симфонія № 3 була написана наприкінці війни (1945–1946) у розбомбленому Парижі. Її програма описана композитором та спирається на ідею людського протесту проти навали варварства і страждань, закликає до боротьби за

щастя, мир, божественний спокій. Композитор навіть пише про те, що в його симфонії є три реальні і так само символічні персонажі: Горе, Щастя, Людина. У такому цитуванні музичного матеріалу (В. Степурко – А. Онеггер) «подвійність кодування» є процесом встановлення зв'язків між однаковими кодами – історичними подіями з людськими жертвами та попередженням про неприпустимість таких подій у майбутньому.

Тож, вічні проблеми, закодовані в сучасній музиці, художніми засобами орієнтують слухача на пошук позамузичних вражень, зокрема асоціацій із літературними героями-борцями, паралелями із історичними подіями, коли відбувається «перекодування минулого у символи, лабіринти, коди» (У. Еко).

З точки зору музичних спогадів, звернення до слухової пам'яті цікавий концерт для баяну з оркестром *«Россініана» Володимира Зубицького*. Уся композиція створена у колажній техніці, де кількість цитатних запозичень (фрагменти з музики Дж. Россіні) стає основою нового твору з новою драматургією.

Фольклор у сучасній музичній творчості частіше цитується як заголовок, а далі відбувається запозичення тільки вибіркового елементів народної музики і це вже збігається з визначенням *«алюзія»*. Прикладів цитування стилістичних уподобань іншої епохи, національної традиції з характерними для них мелодіями, метроритмом в історії музики багато, починаючи від Й. С. Баха і до наших часів. Українська композиторка *Ірина Алексійчук* у хоровому творі *«Потойбічні ігри»*, фортепіанному ансамблі *«Ніч на Купала»* використовує ритми народних танців, інтонації народних пісень. Можна сказати, що сучасні музично-естетичні коло-ритми репрезентують тріаду вищих (ідеальних), середніх (ідеально-матеріальних), нижчих (матеріальних) ієрархій, які, за словами українського філософа С. Рижкової, забезпечують споконвічну сталість космосу або культурного коду [309, с. 37]. Крім того, музичні твори з цитуванням фольклору налаштовують слухачів на загальновідомі народні ритми, мелодії пісень та танців (інтрамузична стратегія) у авторській інтерпретації та загалом на народні традиції (екстрамузичні стратегії).

Водночас намагання розтлумачити музичні враження різними, в т. ч. екстрамузичними (позамузичними) засобами мають глибоке культурно-історичне та психологічне коріння. Одним із них є спогади про те, що музика протягом століть була в тандемі зі словом і танцем. Цитата-пісня або танець з обробками та варіаціями є найрозповсюдженим явищем і в сучасній музиці: Л. Дичко «Різдвяне дійство», опера-ораторія на народні слова (1992); Г. Гаврилець «П'ять народних пісень» з музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо...» для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету (1997-1998); В. Степурко «Співочі мандри», хоровий цикл для солістів, дитячого (жіночого) хору, фортепіано, ударних інструментів (1992); І. Тараненко «Коломийка-Роксолана» та ін. Фольклор завжди цитувався композиторами як методом прямого введення до музичного тексту (М. Глінка, М. Лисенко, П. Чайковський та ін.), так і у зміненому варіанті, як алюзія.

«Подвійне кодування» відкриває приховані можливості відомих фольккодів у новому контексті з множинністю інтерпретацій при збереженні семантичних рис першоджерел. Музичне мислення, як правило, відправляє підготовленого слухача до психологічно значимого і естетично-змістовного «інтонаційного словника епохи» (Б. Асаф'єв), «якоря» (М. Карасьова), «психологічного словника інтонаційного слуху» (Д. Кірнарська).

Ще більше відповідає естетиці постмодернізму *схрещення мов і кодів* філософії та літератури в гіпертексті (Ж. Дерріда) як «подвійне кодування» в мистецтві. Український композитор В. Зубицький поєднує у своїх творах («Чумацькі пісні», фольк-симфонія, 1982, «Ярмарок», «Гори мої», хоровий концерт №1, 1986, «Карпатська сюїта») народні пісні, тексти Біблії з інтонаціями народних гуцульських мелодій, ритмоформулами та мелодикою класичних канонів при симфонічному розвитку матеріалу, що по-новому відкриває відомі культурні коди. Починаючи від назв, в яких є цитування фольклорних джерел – чумацькі пісні, карпатські пісні, – все ж у музиці композитора на перший

план виходить алюзія як *конструктивна інтертекстуальність*, яка цементує семантико-конструктивну структуру нового тексту [359, с. 129].

Оскільки цитування супроводжується елементами семантичного відхилення, тож і збереження змісту знаків в новому музичному тексті неможливо, тому що, як відмічав О. Лосєв, «значення знаку є знак, який був взятим у світі нового контексту» [226, с. 125]. Це можна простежити на прикладі цитування у вигляді назв і музичних алюзій в сучасній музиці. Наприклад, основним кодом у фолькоджазовому творі «*Коломийка-Роксолана*» **Івана Тараненка** стає фольклор, який цитується в назві «коломийка». А в музиці відбувається поєднання ритму коломийки й джазу як ритмоформул-кодів з авторськими мелодіями в душі народних. Так і в іншому творі І. Тараненка «Музика української землі... Симфонія відлуння» (імпровізація для саксофона, гітари, скрипки, ударних, фортепіано, бандури, синтезатора) музична тканина сплетена із українських пісень, естрадних ритмів, джазових інтонацій, автентичного співу. Стилістика творів визначається мозаїчним поєднанням різних музично-інтонаційних пластів. Композитор постмодерно вводить слухача до поліфонічного музичного простору сучасності з плюралізмом розкодування текстів та певною грою з семантикою і «метафоричністю музичного висловлювання» (Ч. Дженкс).

Отже, на відміну від першої половини ХХ ст., коли композитори зберігали мелодію коломийки і притримувалися більше обробки народного матеріалу («Коломийки» Н. Ніжанківського, М. Колесси), початок ХХІ ст. характеризується постмодерністським стилістично-мовним мікстом. Приміром, п'єси «Коломийка» та «Ой нема, нема мого Іваночка» з ритмами коломийок **Олександра Шимка** з твору «*Рівновага*» (2011) та кадрами з фільму «Буковина – земля Українська» (режисери – О. Довженко та Ю. Сонцева), написані як обробки народної пісні в стилістиці початку ХХ ст. Хоча в іншому творі – «Симфонія № 1», частина II «Океан життя» – композитор цитує С. Рахманінова

(«дзвони Голокосту»), що допомагає скоротити музичну розповідь про трагічність подій. Бо дзвони є сакральним символом біди, що наближається і через відповідні цитати і алюзії вони справляють більш вражаючий вплив.

Перекодування традиційного фольклорного матеріалу та створення символів-кодів у хоровому циклі *«Співочі мандри»* на теми українських народних пісень у циклі обробок та аранжувань різдвяних пісень світу для солістів, хору та симфонічного оркестру *«Різдво з хором «Київ»* притаманно і для творчості **Віктора Степурка**. Композитор використовує аутентичний музичний матеріал та властиво для класичних циклічних форм робить темпові контрасти між частинами, привносячи у хорову звучність нові колористичні відтінки, витончені гармонії та інструментально-симфонічні прийоми розвитку тем, в авторській манері «переказуючи» фольклор. Алюзія в цих творах містить указівку на фольклорні джерела в назвах творів та музичному матеріалі, що створює додаткову можливість розкодування твору, його двоадресну природу, «подвійність» трактування.

Тож, *цитування відомих фольклорних кодів* з відкриттям нових значень у музичному мистецтві постмодернізму акцентує їхню «подвійну» природу: цитата зазначена в назві, а алюзії як запозичення окремих фольклорних елементів – у музичному тексті.

Особливо це стосується початку композиторського шляху, як у класиків, так і у постмодерністів. Наприклад, В. Степурко написав кілька фортепіанних мініатюр із зазначенням присвят деяким композиторам (М. Скорик, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович) та незазначеними цитатами і алюзіями на їхні твори.

Така ситуація створюється тому, що сприйняття музики спирається не тільки на музичний досвід слухачів, а й залежить від їх естетичного і загальнокультурного рівня. Мова музичного мистецтва є абстрактною, і тому слухачі часто схиляються до предметно-змістового, мальовничого та ідейно-конкретного його тлумачення. Допоміжною у цьому є, зокрема, програмність, яка буває зазначена у назві і жанрі твору та стає додатковою інформацією до його

розкодування. Приміром, у творчому доробку В. Степурка є цикл фортепіанних мініатюр під назвою *«Алюзії»*, яка є в присвяті С. Прокоф'єву й безпосередньо натякає на його творчість. Вже сама назва циклу викликає у виконавців прагнення відшукати відповідні асоціації з творами С. Прокоф'єва, що є одним із перших ступенів процесу кодування. За словами композитора, цей цикл був написаний у декілька прийомів. Перша п'єса циклу – *«Саркастичне»* – з'явилася ще під час навчання композитора у консерваторії (1973–1974). Пізніше (на початку 1990-х) композитор дописав останні п'єси цієї музичної збірки: *«Бог скіфів»*, *«Помаранчевий рай»*, *«Марш-гротеск»*, *«Колесо фортуни»*. Усі п'єси циклу мають програмні заголовки і тому відразу, не вдаючись до подальшого детального аналізу п'єс, апелюють до розвиненого досвіду сприйняття творів Прокоф'єва виконавцями, слухачами, музичними критиками.

Вже починаючи від назви першої мініатюри – *«Саркастичне»*, виникає змістова паралель із назвою циклу С. Прокоф'єва *«Сарказми»* (1912-1914), ор. 17 з п'яти п'єс, який мав першопочаткову назву *«Саркастичні п'єси»*, але за порадами друзів композитор змінив назву. Як у Прокоф'єва, так і у Степурка, психологічні мініатюри не об'єднані єдиним задумом, їхня програмність суб'єктивно закодована, хоча у кожному випадку в музиці Степурка асоціації слухачів спрямовані назвою твору. Більш за все їх єднає принцип алюзії, безпосереднього натяку на засоби музичної виразності у композиторів ХХ ст. У текстах С. Прокоф'єва відсутні назви сарказмів, але вони мають ремарки, в яких окреслений зміст творів. Тож, назви *«Саркастичне»*, *«Сарказми»*, *«Саркастичні п'єси»* як у С. Прокоф'єва, так і у В. Степурка, можуть вибудовувати асоціативний ряд у пересічного слухача тільки у руслі одного із видів сатиричного уїдливого викриття певної дійсності.

А ось інші назви циклу відзначені більш складними асоціативними зв'язками для різних категорій учасників музичної комунікації. На першому місці за естетично ефективними асоціаціями знаходиться *«Помаранчевий рай»*. У батьків учнів музичної школи мініатюра асоціюється із подіями української помаранчевої революції 2004 року (хоча п'єса була написана раніше), тобто

сприйняття твору слухачами так чи інакше використовує той культурно-історичний контекст, який їм найближчий та більш відомий. Але «Помаранчевий рай» для композитора В. Степурка та професійних музикантів-виконавців і підготовлених слухачів насичений музичними темами опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» та відповідними образами однойменної казки К. Гоцці. Тож, «подвійність кодування» і розкодування для цієї групи виконавців, слухачів ефективно реально використовує попередні музичні враження і певні музичні «коди-якорі» в інших видах мистецтва.

Ще одна п'єса циклу – «*Бог скіфів*» – відсилає слухове уявлення до царства скіфів, скіфських божеств, які персоніфікували природні стихії і космічні явища. Часову відстань композитор підкреслює *полірегистровістю* як одним з варіантів постмодерного «полі» в музиці ХХ ст. Контраст між високим і низьким регістрами надає слухачеві надзвичайне відчуття, ніби проти нього постають символи дня і ночі, світла і темряви, сну й пробудження. В. Степурко вдало застосовує й одночасно зіставляє акорди, які характеризують войовничу природу скіфів і бога війни скіфів Ареса. Ефект «полі» забезпечується і завчасним показом кожного з пластів окремо. Перші два акорди п'єси становлять фразу, що є основою усього твору та своєрідним кодом Бога скіфів.

«Бог скіфів» В. Степурка викликає в учня асоціації зі збірними образами: язичницьких богів, бога Сонця скіфів, військовими образами, Аресом (бог війни) тощо. Професійним же музикантам добре відома «Скіфська сюїта» і взагалі тема скіфів у музиці С. Прокоф'єва, яка представлена енергійними ритмами давніх обрядів [16].

Для мініатюр «*Марш-гротеск*» і «*Колесо фортуни*» характерні підвищена роль деталей у мелодиці та гармонії, лаконізм та афористичність виразів: тут «принцип алюзії виявляється в найтонших стилістичних асоціаціях і невиконаних обіцянках на грані цитати» [327, с. 147].

Натомість, у циклі «Дитяча музика» Прокоф'єва група образів та музичних сцен є досить простою для сприйняття дітьми: це акварельні пейзажні замальовки («Ранок», «Вечір», «Дощ і веселка»), сцени дитячих ігор («Марш»,

«П'ятнашки»), танцювальні п'єси («Вальс», «Тарантела»), тонкі психологічні мініатюри з переживаннями («Казочка», «Каяття»). Їхнє сприйняття не потребує занадто складних асоціацій. Отже, навіть із назв мініатюр С. Прокоф'єва і В. Степурка бачимо, що творчі вподобання і адресати музики композиторів різні. Цикл С. Прокоф'єва написаний для дітей, а В. Степурка – для старших учнів або студентів. Крім того, для творчої фантазії В. Степурка цитатним стимулом більше стали естетично насичені образи опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» та інших творів різних жанрів, що щедро наповнені імпровізаційністю музичного мислення та художньо-образною складністю. Алюзії степурківського циклу простягнулися до вершин творчої манери С. Прокоф'єва з її зухвалою виразністю, сміливістю розкриття гострих полемічних образів аж до сарказму і постмодерністського перегравання. Тут «подвійність кодування» супроводжується процесом зіставлення та перетину музичних світів композиторів на основі «поєднання різних кодів» (Р. Барт).

Принцип алюзії також характерний для іншого циклу мініатюр В. Степурка «*Партита*» (1983), який є присвятою консерваторському вчителю Мирославу Скорику. У самого М. Скорика в доробку є сім «Партит» для різних виконавських составів. Взагалі у перекладі з італійської *partita* буквально означає розподіл на частини, що створює форму музичного твору. У музиці XVII–XVIII ст. партита була різновидом органних варіацій на хоральну мелодію [262, с. 411]. Прихильниками жанру були Й. С. Бах, Дж. Фрескобальді.

За словами В. Степурка, художньо-образний світ та композиційна побудова його авторського циклу близькі до фортепіанної партити М. Скорика. У свою чергу, алюзійність циклу Скорика у найтонших натяках, без прямих цитувань, вказує на образну та мовно-інтонаційну природу «Дитячої музики» Сергія Прокоф'єва. Але вже за назвами циклу В. Степурка («Недоспіване», «Тривожні набати», «Печаль душі», «Сподівання», «Небесні далі») можемо побачити різницю між згаданими циклами, не торкаючись детального інтонаційно-гармонічного аналізу його музики. Звернення до партити як жанру старовинної музики у мистецтві бароко і раннього класицизму для українських

композиторів стає чимось на зразок відтворення іншої епохи з її кодами-жанрами (цикл п'єс «Музика у старовинному стилі» М. Скорика, «Маленька партита» Ю. Іщенка, інструментальна сюїта «Старовинні галантні танці» М. Шука, «Partita concertante № 1» В. Зубицького).

У Степурка єдина тема для варіацій відсутня, але є загальний характер циклу – скорботні роздуми, глибокі та сильні переживання, яких немає у циклі М. Скорика. Відкриває фортепіанний цикл «Партита» п'єса «Недоспіване», що має імпровізаційну природу, хоча строго виписану в нотному тексті. Мелодія розпочинається з низхідної інтонації прохання, яка поступово підбирається до вершини, долаючи перешкоди та відвойовуючи нові простори. Досягнувши апогею, мелодія повторюється на октаву вище, ніби затверджуючись на досягнених композиційних позиціях. Свобода імпровізації тут пов'язана із тематизмом і наскрізним сюжетним розвитком. Композитор називає п'єсу «Недоспіване», бо залишає її незакінченою з блискучим переходом у дієзну тональність (Des dur – E dur) і ритмічним чергуванням (2/4 і 3/4), створюючи ефект поступового зникнення.

Образи наступної мініатюри циклу – «Тривожні набати» – алюзійно нагадують про традиції дзвонарності в українській музиці, які є яскравим темброво-колеристичним засобом у народному музичному мистецтві з інтонаціями волання. «Набат» у поєднанні із прикметником «тривожний» передає сигнал про загрозу, небезпеку. Відтак у В. Степурка набат виконує драматургічну функцію, коли акордові нагромадження посилюють ефект напруги, а імітаційний фактурно-тематичний розвиток дзвонарної гри з перегукуванням у різних регістрах створюють емоційно-образний ряд схвильованості, розпачу, занепокоєння.

Наступна мініатюра «Печаль душі» є контрастною попередній. Вона медитативна, її мелодичні контури звучать як нескінченні стрічкоподібні лінії. За класифікацією Д. Кірнарської – це комунікативний архетип монологічного спілкування в стилі solo, коли душа говорить сама з собою, або в молитві – із

Божеством. Моторно-пластичні асоціації архетипу «медитації» тяжіють до хитання, крутіння, маятникоподібного руху [166, с. 82].

Четверта п'єса циклу – «*Сподівання*» – ніби поєднує набатність другої мініатюри і мелодійність третьої, стаючи кульмінацією всього циклу «*Партита*». Нарешті, остання мініатюра «*Небесні далі*» є епілогом, який синтезує інтонаційно-гармонічний та образно-емоційний пласти. Тож, майже весь безцитатний текст В. Степурка насичений алюзіями на попередні музичні традиції з кодами-образами (печалі, тривожних набатів, очікування-сподівання), кодами-інтонаціями (медитації, волання, прохання), які утворюють музичну мовну гру (Ж. Ліотар).

Алюзія, як художній прийом загалом і «подвійного кодування» зокрема, спрямована на ускладнення або спрощення кодування різних видів текстів. Подібні алюзійні зв'язки простежуються у «*Партиті № 5*» для фортепіано (1975) **Мирослава Скорика**.

Починаючи із назви твору «Прелюдія» (1, Вступ), М. Скорик алюзійно настроює слухача на сприйняття циклу п'єс, що були характерними для барокової музики. Фактура «Прелюдії» Скорика ремінісцентно відтворює бахівську до-мажорну Прелюдію з I тому «Добре темперованого клавіру». Але у подальшому розвитку ці алюзії та ремінісценції виявляються хибними. Композитор грає з нашим слухом і пам'яттю. Стійкі асоціації з фактурою бахівської Прелюдії порушуються ритмічними та гармонічними комплексами, які не збігаються з бароковими звучаннями, так само, як і в наступній п'єсі «Вальс» із романтичними традиціями. «Вальс» (2) М. Скорика витканий алюзійно фактурою і гармонією музики К. Дебюссі, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва. Твір починається мелодією, що нагадує Вальси С. Прокоф'єва з циклу «Дитяча музика», балету «Попелюшка». Вальс має колажну основу. Скорик у кульмінації алюзійно згадує мотиви Д. Кабалевського, Т. Хренникова, інших радянських композиторів. «Хор» (3) зі скориковської «Партити» викликає алюзії з твором Сергія Прокоф'єва «Скіфська сюїта». А пізніше В. Степурко пише цикл фор-

тепіанних п'єс «Алюзії» як присвяту С. Прокоф'єву. І «Бог скіфів» В. Степура перегукується не стільки із С. Прокоф'євим, скільки із «Хором» М. Скорика. «Арія» (4) Скорика алюзійно успадковує широкі мелодії Прокоф'єва.

Диалогізм та поліфонізм циклу М. Скорика робить його відкритим для багатовимірного прочитання і розуміння за рахунок прихованого цитування, алюзійності та інтертекстуальності, що більш за все представлено у блискучому Фіналі (5) «Партити» № 5. За словами Євгенії Басалаєвої, «Фінал – це ніби своєрідна «сюїта в сюїті» [37, с. 82]. Поєднання яскравого бунтарського образу з естрадно-джазовим пластом викликає асоціації з імпровізацією, хоча композитор підсумовує увесь музичний матеріал не тільки своєї сюїти, а й всього двадцятого століття та своїх попередників.

«Бурлеска» М. Скорика починається з закличного мотиву, що асоціюється із танцями Б. Бартока. Повтор ритмоформул синкопованого комплексу у «Бурлесці» Скорика поступово приводить до алюзій на фрагменти творів М. Мусоргського «Хатинка на курячих ніжках» та «Золоті ворота». Інтонаційно можна знайти й алюзії на окремі твори І. Стравінського. Народний танець М. Скорика нагадує музику Б. Бартока з акцентованою ритмікою. Таким чином, музичний текст «Партити» М. Скорика стає своєрідним інтертекстом, відкритим для різного прочитання, який є одним із прийомів подвійного кодування.

Музичне мистецтво постмодернізму пропонує для слухачів плюралізм форм і змістів (Ж. Ліотар), текстологію з багатоваріантністю прочитання тексту (У. Еко), що в силу вступає *відкриття нових якостей відомих кодів у «подвійному кодуванні»*. Наприклад, у творчості **Сергія Зажитька** можемо спостерігати ситуацію, коли композитор в основу своїх творів робить інтепровані знайомі рядки. При цьому в них відкривається зміст, який доходить до абсурду, пародії чи гротеску. Таким музичним твором є монолог з пританцюванням для читця, бубна, скрипки, баяна, мандолини, епізодичного баритону та інших звуків. Показовий і твір «Нестор Батюк» (2000), де композитор обіграє вірш М. Лермонтова «Белеет парус одинокий», використовуючи лише

його перші рядки. У композиції це звучить так: читець промовляє «Белеет парус», потім б'є в бубон, далі темп декламації прискорюється, виникає безглузда скоромовка з ритмічним супроводом бубна. У кульмінації знову звучить рядок «белеет парус...» в залі і відтак, композитор показує, що зала підтримала його твір, долучившись до дії. Кодом виступає й інтерпретований вірш Лермонтова, і особливо рядок «белеет парус...». Вербальний текст перетворився на інструментальний театр.

Із елементів *театралізації* композитор використав переміщення інструменталістів, їхню неодноразову перестановку, заміну інструментів, виразну акторську гру разом із незвичною грою на інструментах – баяні, бубні, скрипці. Головний герой читає перероблений вірш Лермонтова, йому допомагає інший виконавець-музикант, який створює атмосферу занепокоєння. Весь процес дії, який відбувається на сцені – гра на бубні, скрипці, баяні шумові звуки (вітру, бурі, криків) – викликає процес кодування у слухачів і одночасно розкодування змісту цього нового поетичного тексту. Цитата у вигляді рядків вірша М. Лермонтова з перебігом часу вже стала короткою програмою творчості поета і кодом до розшифрування твору «Нестор Батюк» С. Зажитька.

Таким чином, музичне оформлення вірша Лермонтова створює інтертекст, відкритий для «подвійного розкодування». Композитор не тільки використовує чужу вербальну форму для музичного твору, а за її допомогою презентує сутність власного твору, що відбувається за рахунок нашарування на старий текст нового образного змісту з новою композиційною побудовою. Крім того, вірш М. Лермонтова стає «рекламою» для музичного твору С. Зажитька, яка викликає емоційно-оціночні та комічно-образні реакції у глядачів і слухачів. Спираючись на концепцію Ч. Пірса, можна стверджувати, що текст М. Лермонтова став об'єктом з репрезентацією у С. Зажитька і між ними встановилося подвійне відношення. Кодові рядки «Белеет парус» стали «асоціативним полем» і композиційно утворили «понадтекстову організацію значень» (Р. Барт).

Така операція *заміни кодів* постмодерністичних творів у музиці, тобто їхнє розшифрування (як кодів, так і творів), отримує назву «подвійне кодування /розкодування» з притаманною ним багатоступеневістю та інтрамузичною (спрямовану на осягнення музично-структурних закономірностей) і екстрамузичною (яка спирається на різні позамузичні асоціації та неясні відчуття) стратегіями [302, с. 74].

Крім того, алюзійність в постмодерністичних творах дуже часто пов'язана з натяком на жанрову назву творів як приналежність до певної епохи та стилю. З іншого боку, для музичного постмодернізму характерно поєднання в одному творі різних інтонаційних пластів (українські пісні, естрадні ритми, джазові інтонації, автентичний спів), способів обробки мовно-інтонаційного матеріалу (імпровізація для саксофона, гітари, скрипки, ударних, фортепіано, бандури, синтезатора тощо).

Так, твори **Ганни Гаврилець** насичені прихованими цитатами, алюзіями та ремінісценціями, які інколи зазначені в назвах творів. Влучним прикладом є її «*Ремінісценції*» (1997) для струнного квартету. Ремінісценція у цьому творі є своєрідним поверненням до музичного твору, мотиву або теми, що прозвучали раніше. Цікавою до цього паралеллю є твір «*Курт-ремінісценції*» (1996) **Юлії Гомельської** для духового оркестру.

Як ремінісценції, так само і екслібриси нагадують про щось, що вже було раніше. Наприклад, цикл «*Екслібриси*» (1995) для соло скрипки Ганни Гаврилець за мотивами поезії Софії Майданської. Лінгвістичний смисл терміну «екслібрис» йде від словосполучення «з бібліотеки кого-небудь, з книг кого-небудь» [343, с. 229]. А вже інтерпретаційно до музичного цитування екслібриси тут ніби нав'язані попередньою культурою. Г. Гаврилець, як представниця західного регіону України, зауважує, що її екслібриси викликають асоціації з народними піснями. Усі її екслібриси мають свій музичний код-алюзію на якусь пісенну або танцювальну мелодію західноукраїнського регіону. Але слухачі східного і центрального регіонів України не так гарно знають український

фольклор, вони більше були виховані на популярних піснях радянських авторів. Тому екслібриси Г. Гаврилець сприймаються по-різному залежно від регіону. А саме, алюзією, інтонаційним натяком в її екслібрисах для знавців фольклору є народні пісні, а для знавців естради – пісні радянських композиторів. Відтак, виникає «парадоксальний дуалізм» (Ч. Дженкс) у розкодуванні авторського музичного змісту.

Увесь твір «Ремінісценції» має тему-код, в основі якої мелодичний архетип заклик. З цієї інтонації-коду (п'єси «Екслібриси») виростає музична тканина з танцювально-фольклорною музикою. Твір Г. Гаврилець ніби написаний поверх фольклорного тексту, таке поєднання авторського та алюзійного створює семантику нового. Пристрассть до композиційного колажу обумовлене у творчості композиторки зверненням до різних шарів культури. Хоча твір Г. Гаврилець «Гравітації» для фортепіано тяжіє до модернової стилістики, а алюзійно нагадує «Ремінісценції».

Твір **Володимира Рунчака** з епатажною назвою «*П'ятий кут, кайф від безпредметного пошуку (аудіо-кліп)*» для двох віолончелей представляє музично-інформаційний потік із інтонаціями траурного маршу Ф. Шопена, «Болеро» М. Равеля, алюзіями на саундтрек відомого радянського кінофільму (напружене піцикато «Штірліц йде по коридорі») та мелодичний стиль Б. Лятошинського («Український квінтет»). Композитор засобами інструментального театру (акторська гра виконавців, які вільно переходять від одного з чотирьох п'яти пультав – «кутів» – до іншого) та цитуванням музичних хітів різних часів «пародійно зіставляє текстуальні світи» (Ч. Дженкс), які є підвалинами «подвійного кодування» на основі цитування (алюзій) як художніх прийомів технології «подвійного кодування» в мистецтві.

Алюзійні зв'язки та коди в ораторії **Олександра Козаренка** «*Страсті Господа нашого Ісуса Христа*» (1996) знаходимо у відродженні жанру бахівських Пасіонів. У музичній мові Євангелія у католиків використовувалась ладово-мелодійна формула григоріанського хоралу (як музичного коду). Текст ораторії звучить українською як звичайний речитатив, що більше відповідає

протестантській традиції. Страсті розкривають євангельську тему страждань Ісуса Христа. Драматургії твору притаманна контрастність у зіставленні хоро-вих, ансамблевих, сольних номерів. Музична мова твору О. Козаренка синтетично поєднує традиції бахівської поліфонії та музику острозьких наспівів, до яких звертався композитор раніше (1994). Поетичні переосмислення подій, викладених у біблійному тексті, в музиці композитора передані з відтінком зображальності, що пробуджує уявлення про почуття головних героїв у хоро-вих, ансамблевих, сольних номерах. Особливою виразністю наділений оркестр, кульмінаційні моменти твору підкреслені інструментальними засобами. Тут «подвійне кодування» виявляється, за Р. Бартом, у єдності в одному художньому творі різних кодів: зокрема, у О. Козаренка – це кодовий біблійний текст, барокова поліфонія як стилістичний код, острозькі наспіви – коди музичної історії, які стають у нього кодом жанру страстей.

Алюзії на розтиражовану тему «Пори року» продовжують своє життя у творі *Золтана Алмаші Concerto grosso № 4* для скрипки соло та камерного оркестру. Твір-присвята скрипальці Богдані Півненко містить дев'ять частин, що, за словами автора, пов'язано із його відчуттями саме українських пір року.

Січень тут – це «*Святкова пісня*» з мелодією романтичної доби, яка передає настрої різдвяних свят. Наступний місяць – Лютий – «*Вальс до дня святого Валентина*» з святкуванням дня святого Валентина у ритмах танцю. Частина починається вступом, після якого очікуєш розвиток, а він обривається, і розпочинається триптих під назвою «Весна». «*Відлига*» (березень) ритмічно демонструється усім оркестром, який стукає, гримить, засвідчуючи прихід весни. Солює сопилка з весняними мотивами, її підтримує скрипка, а слухацьке сприйняття алюзійно відсилається до симфонії Й. Гайдна «Дитяча» із використанням інструментів, якими бавиться малеча.

Четверта частина «*Проростання*» (квітень) та п'ята «*Течуть води і цвітуть сади*» (травень) передають стан руху природи і душі, емоційно забарвлений різними почуттями та їхньою зміною. Виникають певні алюзії на мо-

тиви «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова або «Пори року» П. Чайковського, але вони скоріше від того, що на слуху «багато музики», і ці алюзії – скоріше на «інтонаційний словник епохи» Б. Асаф'єва чи архетипи Д. Кірнарської.

Диптих «Літо» розкривається у «Ностальгічному діалозі» (червень) та «Дуже швидко!» (липень-серпень). Такий перепад у настрої апелює до ідеї розвитку в музичній віденській класиці: повільно-швидко, що і створює динамізм у розкритті змісту. «Дуже швидко» починається та закінчується зозулиними інтонаціями середина – джазово-романтична, навіть витончена, – розповідає про короткочасність і таку безмежну красу почуттів улітку.

Восьма частина «Осінь» представлена станом, який викликає почуття незворотності часу, філософські роздуми, котрі посилюються повторенням одного й того ж мотиву у скрипки і перегукуванням із низькими регістрами фортепіано, це нагадує як фольклорні інтонації, так і музику останніх десятиліть з одноманітними повторами фраз текстових і музичних.

Остання частина твору «Перший сніг» (грудень) налаштовує на емоційне перезавантаження: символ першого снігу як приходу зими й холоду, але й наближення свят у січні та лютому.

Самий процес художнього сприйняття цього твору З. Алмаші виявляється багатоступеневим, який включає в себе шлях від емоцій до почуттів, а потім – через осягнення ідейного змісту до естетичної оцінки музики. Коментарі самого автора формують у слухачів відчуття гумору стосовно назви, відчуття співавторства по відношенню до тих творів, які мають такі само назви, до їхньої структури та обумовленості щодо структури нового твору. Як пояснює композитор, якби ми жили за Полярним колом, то в нас було б дві пори року – світлий та темний, а в нашому часовому поясі, на його думку, саме такі пори року, які є, і тим обумовлені їхні назви та зміст. «Подвійне кодування» в цій композиції полягає як у наближеності твору до сучасного буття («Вальс до дня святого Валентина», «Святкова пісня»), так і географічного розташування з його природними і кліматичними особливостями.

Музика в музиці, театр у театрі – емблеми постмодерністичного мистецтва і за своєю природою вже є *семіотично подвійні*. З. Алмаші пише «*Сувору музику*» (2013) для скрипки, голосу та струнних, яку сам називає «сомнамбулічна музика», або «сон уві сні». Історія виникнення твору пов'язана з мандрівкою композитора до Варшави, де він потрапив до кафе у стилі «африканської етніки» з музикою у виконанні басового голосу. У творі звучить мелодія з медитаційним кодом, від якої потрапляєш в інший вимір.

Так само і «Елегія», або «Два в одному» для скрипки і струнних (інша версія – для скрипки і фортепіано; третій варіант – для струнного квартету) З. Алмаші. Починається п'єса з мелодійного вступу у стилі романтичних романсових прелюдій. Далі звучить скрипка з окремими ритурнелями вступу та інтонаціями розповіді. Вона веде діалог із віолончеллю, поступово ініціатива переходить до контрабаса, який нібито бурчить. Злет мелодії у скрипки, – і тепер вже більше інструментів немов сперечаються, полілогічно стверджуючи якусь релігійно-філософську середньовічну істину. Змінюється ритм, відзначаючись повторюванням, «вдовбуванням», яке поступово змінюється мелодією скрипки. Так відображається музичне протиставлення натовпу і особистості. Замість скрипки вже звучить Голос, натовп відступає інтонаціями «вітру», який імітується оркестром. Голос зникає і залишається тільки тривожне мерехтіння у контрабаса. Раптом знову з'являються звуки скрипки. Але контрабас усіх занурює в медитативний стан.

Для розуміння (розкодування) такого типу тексту треба знати, що психологічний механізм перекладу музичного у позамузичне, тобто музичного тексту з цитатами у художній зміст музичного твору, за своєю природою насичений метафорами, які є головними засобами художнього виразу і містять заковані образи та ідеї. Тож тяжіння слухачів (частіше непрофесійних музикантів, а іноді й професіоналів) до образно-змістового розкодування музичного тексту в процесі сприйняття обумовлене досить об'єктивно. Тому метафорична строкатість у назвах творів, як у музиці ХХ ст. («Атмосфери» Д. Лігеті, «Образи» і «Сарказми» С. Прокоф'єва, «Афоризми» Д. Шостаковича), так

і у ХХІ ст. (С. Азарова – «Хронометр», Ю. Гомельська – «Синопис симетрій», Л. Юріна – «Геометрикум», «Екаграта», «Калейдоскоп», О. Щетинський – «Маятник», «Криптограма», «Інтроекція») спрямована на стимулювання у виконавців, слухачів, критиків звернення та розкодування мовно-інтонаційної інформації за допомогою «точних» наук (фізики, математики), філософії, літератури та психології (Г. Гаврилець «Ремінісценції», К. Цепколенко «Саморефлексія»). Невипадково Ж. Дерріда називає «подвійним кодуванням» гіпертекст із схрещення мов і кодів філософії та літератури, а в музичному мистецтві вступає в силу натяк або механізм алюзії-коду, який, починаючи від назви, через засоби музичної виразності надає інформаційно-естетичне уявлення про зміст твору.

У сучасній постмодерністичній творчості *вербальна назва композиції* відіграє дуже важливу роль. Наприклад, можна тільки прочитати назви творів, їхні жанрові визначення композитором З. Алмаші: «Сходами...» (2001) – «епічне полотно»; Квінтет (1999) – «постмодерністична замальовка»; «Вмите молоком повітря» (2011) – «пантеїстична медитація»; *Recitativo-ostinato* (2006) – «драматична колізія зі східним колоритом і алюзіями на оперні речитативи минулих епох», як виникає низка алюзій та ремінісценцій. Заголовок надає слухачеві імпульс до естетичного пошуку зі свого минулого досвіду інтонаційних, ритмічних, оркестрових архетипів, здатних до розкодування закладеного композитором змісту.

Також З. Алмаші допомагає слухачам віднайти шляхи до розкодування творчого задуму в авторських коментарях про твір «Продовжене життя» (2003) – це «метафізичне дослідження, в цілому дуже дивна суміш Веберна з Палестриною». Або його концерт з романтичною назвою «*Mirasteilas*» (2006), у перекладі з рето-романської мови (корінної швейцарської) означає «Дивитись на зірки» – пояснює сам композитор. Цю назву йому запропонував відомий диригент зі Швейцарії Симон Камартін для фестивалю, присвяченому зоряному небу. І назва, і присвята (зовнішні імпульси) збіглися із внутрішнім

станом композитора. Тож і основна мелодія твору відсилає слухача до романтичної традиції, коли мовна інтонація стала виявом авторської індивідуальності, а темброва і гармонічна палітра засяяли різнобарв'ям. Крім того, З. Алмаші на початку XXI ст. своїм твором «Mirasteilas» відкидає слова італійського поета початку XX ст., глави італійських футуристів Філіппо Томмазо Марінетті про відмову від своїх вчителів-символістів як останніх коханців місяця з їхніми уподобаннями «до віддаленого блакитного джерела Минулого, до колишнього неба, де цвіте краса...» [243, с. 78–79].

Тож, для творчості композиторів перетину XX–XXI ст. характерний також *асоціативний ряд* до різних, у тому числі й старовинних музичних пластів, техніка їхньої адаптації як переказ старого нотного тексту новою музичною мовою, вільний розвиток чужого матеріалу в своїй власній манері [327, с. 146]. Асоціативні процеси, які виникають при знайомстві з такими творами, безпосередньо пов'язаними із творчістю інших композиторів, теж є «подвійним кодуванням» як різновидом інформаційної апеляції як до мас, так і до професіоналів одночасно. Наприклад, твір «Mare nostrum» (1977) німецького композитора аргентинського походження Мауріціо Кагеля з пародійним перекодуванням «Rondo alla turca» В. А. Моцарта. Його критика через музику набула багатьох прихильників, як і метод руйнування. У таких творах як «Вібрація», «Людвіг ван», «Державний театр» композитор, перекодовуючи музичні шедеври, деміфологізує уподобання публіки.

Іншим видом цитування, а саме стилю композиторів-класиків, стають твори сучасних українських композиторів: *Сюїта № 1 «Портрети композиторів»* В. Рунчака («Бахіана, медитації на тему ВАСН», «В наслідування Шостаковичу», «Біля портрета Н. Паганіні», «Присвячується І. Стравінському», 1979–1988); *М. Шух «Присвята»* для струнного оркестру (В. А. Моцарт «Ноктюрн», Й. С. Бах «Хорал», А. Вівальді «Фуга», 2000–2004); В. Степурко – присвяти С. Прокоф'єву, Д. Шостаковичу, М. Скорику та багато інших.

Зокрема, цитати, алюзії, ремінісценції, конотації, контамінації, пастіш безпосередньо торкнулися чотиричастинного циклу В. Рунчака «Портрети

композиторів» (Сюїта № 1). У цих портретах-стилізаціях, присвячених видатним постатям світової музичної культури, композитор будує образно-емоційні коди за принципом відсилання нашого досвіду і пам'яті до відомих *кодів-інтонацій у класичних творах*.

У першій частині «*Бахіана. Медитації на тему ВАСН*» В. Рунчак використовує риторичну фігуру – В-А-С-Н (нагадуємо, що алузія як раз і є від латині – натяк, жарт, який міститься в риторичній фігурі з вказівкою на певний відомий факт, у даному випадку – це музична інтонація). Ця музична алузія і є головною інтонаційною ідеєю композиції, на основі якої й вибудовується її драматургія канва. Лейтмотив твору є прямою цитатою вказаної теми з «Мистецтва фуги» Й. С. Баха. Тобто цей прийом є також комунікативним кодом, який розшифровує для підготовленого слухача музичну монограму Баха [336, с. 251].

Суто естетико-психологічна ланка між мистецтвом Д. Шостаковича і творчістю В. Рунчака яскраво представлена в п'єсі «*В наслідування Д. Шостаковичу*». Після прослуховування цього твору слухачами проводиться ретроспективна паралель із музичною мовою Д. Шостаковича, пам'ять відшукує знайомі інтонації, тобто встановлюється асоціативне співвідношення між новим і давно відомим. У даному випадку перемагає безпосереднє узагальнення стильових особливостей, авторського почерку Д. Шостаковича з індивідуальними уподобаннями В. Рунчака саме через творчість Д. Шостаковича. У зв'язку з цим, згадується також інший твір-присвята Д. Шостаковичу, в якому теж використовуються інтонаційно-стильові моделі Д. Шостаковича – *Соната № 1 В. Балика* з мовно-тематичним кодом циклу музичною монограмою DSCN (ДШ), яка закріпилася як індивідуально-семантичний символ найвидатнішого композитора ХХ ст. Сучасний композитор В. Балик, крім алузійних зв'язків, прямо цитує фрагмент другої частини П'ятнадцятої симфонії Д. Шостаковича [336, с. 249].

Відтак, логіка «подвійного кодування» в музичному мистецтві за своєю природою є комплексною, інтонаційно-змістовною та пов'язаною з послідовною переробкою нових і старих музичних вражень за допомогою включення образно-інтонаційної пам'яті і встановлення зв'язків між ними. Музична семантика наступної п'єси циклу В. Рунчака «*Біля портрета Н. Паганіні*» розкриває головний образ з використанням кодів-цитат із творів італійського скрипаля-віртуоза з основної теми його популярної п'єси «Вічний рух». Композитор знаходить нові інтонаційно-стилістичні конотації. Наприклад, код-цитата з відомого твору Паганіні «Каприс» а moll, не дивлячись на те, що В. Рунчак змінює в неї ритм, але зберігає її інтонаційні формули, все ж розкодовується на семантичному та асоціативному рівнях. Крім того, тематичні й стильові алюзії на фактурно-мотивні інтонації «Кампанели» Паганіні український композитор використовує як авторські коди, що допомагає при розкодуванні творчого задуму і відкриває нові можливості в музичній класиці.

У четвертій частині цього ж циклу «*Присвячується І. Стравінському*» теж багато алюзій, але вже до творів І. Стравінського, де використовується мотив народних награвань як музичний символ скоморохів (балетів «Петрушка», «Весна священна»).

Гібридизація, мутація або антижанр є свого роду грою з пародією, пастишем. Такі приклади «подвійного кодування» у В. Рунчака у низці його творів, із певною переорієнтацією класичних музичних жанрів, закладені в назву творів: «Не концерт для скрипки та струнних», «Прощальна несимфонія для п'яти виконавців», «Антисонати» для фортепіано і кларнета, «Щось на зразок струнного квартету», які викликають асоціації з «антиобразом» (АнтиЛоліти) російського письменника Саші Соколова та його «Анти-Лоліти» з роману «Паліандрії» [162]. В антижанрах виявляється постмодерністичне переосмислення стандартів класичного мистецтва, «пародійне співставлення текстуальних світів» та одночасна апеляція як до мас, так і до професіоналів (Ч. Дженкс), що стає одним із різновидів «подвійного кодування». З точки зору «комуніка-

тивної конференції» (У. Еко) у вигляді інструментального театру можна розглядати твір В. Рунчака «*Дуелі*» *квартомузика № 3* для духових інструментів та інших музикантів оркестру». Музиканти-струнники виконують тут роль статистів та демонструють своє ставлення до подій, що відбуваються на сцені. Протягом виконання твору вони обмахуються віялами, поглядають на годинники, читають газети, а на закінчення гучно аплодують. Усі музиканти є активними учасниками цієї ігрової дії-перфомансу. Їхнє розташування по різних кінцях зали допомагає створити антифонні звучання. Але головною інтригою є Дуель, яка проголошена в назві твору, а насправді не відбувається. Її всі з нетерпінням чекають, але музиканти примірилися без дуелі. Іронічна пародія з натяком на репетиції, які часто проходять в музичному середовищі у вигляді «дуелей» між різними складами оркестру, що використана композитором, втілює образ незвичної артистичної дуелі. Іронія та постмодерністична любов до гри, театру, полілогу в даному випадку збігається із «подвійним кодуванням» за рахунок «звернення до різних систем» (А. Пайвіо).

Алюзії і ремінісценції у камерній кантаті на вірші Михайла Семенка **Олександра Козаренка** «*П'єро мертвопетлює*» відразу викликають асоціації з твором А. Шонберга «*Місячний П'єро*», хоча є ще й однойменний твір М. Роландца, але менше відомий. Крім назви, у творі О. Козаренка багато жанрово-інтонаційних алюзій, про які більш докладно пишуть Ю. Чекан [382, с. 3] та О. Коменда [179, с. 162].

Коди як згорнутий досвід культурного минулого чи *інших національних культур* часто присутні в постмодерністських текстах музичного мистецтва. Так, східні й одночасно західні музично-інтонаційні коди представлені в творі «*Перший танець*» російського композитора **Мурата Кабардокова**. Тут мелодія на пентатоніці з характерними повторами створює медитативність та мелодично-гармонічний розвиток суто європейської традиції. Медитативно-меланхолічно-романтичний твір, а за Д. Кірнарською – комунікативний архетип «медитації» – налаштовує слухача на діалогічне спілкуванням у стилі розмови душі із собою, чи спілкування людини через молитву із божеством.

В іншому творі композитора М. Кабардокова «*Бассо остінато*» (для струнного квартету) тиха звучність та нескінченність безакцентних мелодичних ліній з багатоваріантними повторами розмивається джазовими інтонаціями. Хоча починається твір одноголосно з алюзії на бахівську прелюдію C-dur з I тому «Добре темперованого клавіру». Еклектичне поєднання інтонацій джазу, які більше тяжіють до архетипу «воання», відтворюючись у найдавніших фольклорних зразках, та медитативності східної мелодики створюють два протилежні образи – медитації та активної дії, які доповнюють один одного та представляють європейські традиції мелодичного розвитку. Семіотична невідзначеність та фрагментарність створюють текстову відкритість, яка визначає подвійність ідеї. Оригінальний і одночасно алюзійний заключний епізод всього твору, коли всі музиканти по черзі уходять зі сцени, як у Й. Гайдна у «Прощальній симфонії», викликає масу емоцій, як у тих, хто знайомий з класикою (творчістю Гайдна), так і у тих, хто такий композиційний хід бачить уперше.

Низка алюзій та ремінісценцій присутня також у проекті «*Симфонія Кавказу*» М. Кабардокова, яка включає в себе «*Ubykh dance*» («Убихський танець»), адже для сучасної музичної творчості є характерним використання фольклору у вигляді ремінісценції. Наступно, алюзії на твір «Лебідь» К. Сен-Санса виникають при прослуховуванні «*First Date*». Хоча середня частина п'єси – це народна пісня у соло скрипки.

Враження від ще однієї мініатюри «*Kafa*» М. Кабардокова збігається з комунікативними архетипами спілкування лідера і натовпу: від лідера виходить спонукаючий імпульс, наказ, надихаючий знак, тобто заклик, який ніби звертається до всіх. Його художня активність та звуковий образ-код створюють візуально-просторові асоціації, з якими пов'язані моторно-пластичні закличні жести, рухи, стрибки виконавців.

У всьому циклі «*Симфонія Кавказу*» різні комунікативні архетипи-коди становлять основу психоемоційних відчуттів, які спочатку зашифровують музично-змістову інформацію, а потім її розшифровують. Взагалі, фольклор має

універсальні важелі впливу на характер кодування і тому часто використовуються композиторами.

Фольклорні алюзії простягаються на сучасну композиторську творчість, створюючи «подвійне кодування». Вони характеризуються за текстом і психологією сприйняття. Текстологічна складова безпосередньо залежить від композитора, який використовує прийоми цитування, впливаючи на асоціативне мислення слухача, вибудовуючи текстову основу. Приміром, «Сім садів Симурга» у фестивалі **Вікторії Польової** складається із частин: 1) «Сад земних насолод»; 2) «Сад каменів»; 3) «Сад голосів»; 4) «Сад книг»; 5) «Сад запаморочення»; 6) «Сад печалі»; 7) «Сад дзеркал». Композиторка запрошує слухачів до подорожі за пером міфологічного птаха Симурга. Усі твори циклу так чи так пов'язані із формуванням образу слова і образу мови та, за словами авторки, ідеєю мандрівки свідомості в пошуках єдності.

Образ Симурга – божественної птиці птахів, за свідченням композитора, обраний не випадково. Симург як багатозначний символ, поліморф є істотою, що об'єднує в собі різні природи, і тому його зображення різні: у вигляді лева з пташиною головою, з хвостом дракона, з жіночими грудьми. Він є і в інших культурах під іменами Сенмурв, Симаргл тощо. Птах Симург у давньоіранських міфах має символ крилатої духовної сутності, священного птахо-звіру та живе на гілках Дерева життя, до якого злітаються всі за допомогою, зціленням або пророцтвами.

У авестійській традиції Симургу належить чудотворна роль у побудові всесвіту: коли він випурхує зі Світового дерева, насіння життя розсипаються від помахів його величезних крил і падають разом з дощем, запліднюючи землю. Цікаво, що персидський поет-містик Фарід ад-Дін Аттар у XIII ст. підносить його до коду-символу божественності у книзі «Мантік-аль-Тайр» («Бесіди птахів»). У центрі Китаю Симург упускає чудесне перо, хоча цар птахів мешкає десь далеко, і птиці, яким набридли війни, вирішують відшукати його, щоб знайти мир в собі і навколо себе.

Спочатку деякі птахи виявляють легкодухість: соловей посилається на свою любов до троянди; папуга – на свою красу, заради якої він повинен жити в клітці; куріпка не може розлучитися зі своїми пагорбами, чапля – із болотами, сова – із руїнами. Врешті-решт вони пускаються у сміливу подорож, долають сім долин чи морів. Назва передостаннього з них «Запаморочення», останнього – «Знищення». Багато прочан дезертирують, інші гинуть при перельоті. Тридцять же, завдяки своїм працям, досягли очищення, опускаються на гору Симурга. Нарешті вони її побачили, і тут вони розуміють, що вони-то і є власне «Симург» – тобто це кожна з них і всі вони разом («Симург» співзвучне з перським *si morgh*, що означає «тридцять птахів»). Сім садів-долин, які повинні перетнути птиці, пов'язані із сімома станами, які людина, згідно з вченням суфіїв, повинна подолати в собі для пізнання справжньої природи Бога. Кінцівка поеми також пов'язана зі суфійським вченням: Бог, згідно із суфізмом, існує не у вигляді якоїсь зовнішньої субстанції або окремо від Всесвіту, а відбивається в сукупності всього існуючого.

У творі В. Польової Слово або приховується, або грає із слухачами, формуючись з небуття, вибудовуючись у роздільну мову із окремих звуків. У підземних птахах слово знаходиться поруч із музичним текстом, чи всередині музичного тексту, в глибині («Сліпа рука»). Поступово Слово виходить на поверхню («Abbitte») і у вигляді вже понадмови («Ехос») виривається за межі у псалмодичному співі («Псалом Силуана»).

Тому цікаво, що твір «Підземні птахи» з «Саду каменів» (2006) В. Польової для голосу, англійського ріжка і лютні-теорби та для горлового співу, кларнета і препарованого фортепіано виростає із захоплення композиторки звучанням «гагаку». Гагаку в перекладі з японської означає «вишукана музика» і як жанр японської класичної музики відомий із часів середньовічної Японії при імператорських дворах.

Водночас, підземні птахи, як гарпії, замкнені в Аїді за свій поганий характер. Тому сім частин циклу являють собою сім імен гарпій (Αελλώ, Aello – Вихор, Κελαινώ, Kelaino – Похмура, Ωκυπέτη, Ocyrete – Швидка, Νικοθήνη,

Nikothoi – Нікотоя, Подάρρη, Podarka – Швидконога, Αελλόπους, Aellorou, Аеллопа – Вихревидна) та їхньої світлової сестриці – Айріс Ίριδα (Iris, веселка).

Взагалі птахи є неодмінним елементом різних релігійних систем, міфопоетичних традицій і ритуалів та широко представлені у символіці й емблематиці. Значення пtiці як символу характеризується здатністю до польоту, зв'язком з повітряним середовищем; є символом свободи, пов'язаної з легкістю і швидкістю пересування; здатністю до співу і «мовного» спілкування [32, с. 33].

Але у Польової вони «підземні» та кожна з них володіє своїм власним кодом та «інтонацією-архетипом» (Д. Кірнарська). Вже на рівні назв, музичні коди гарпій легко асоціюються із руховими (Вихор, Швидка, Швидконога, Вихревидна), зоровими (Веселка Айріс), чуттєво-емоційними (Похмура) образами. Тут «подвійне кодування» погоджено з переносом усвідомлення – розкодування змісту з суто музичного звучання на моторно-рухові, тілесно-рухові реакції та зорові враження. На подібні синестезійні акценти вказував К. Леві-Строс: «Практично всі діти і деякі підлітки мимовільно асоціюють звуки, фонemi, або тембри музичних інструментів, з кольорами і формами» [207, с. 86].

Крім того, що теж характерно для постмодерністської парадигми мистецтва, серія із семи концертів-садів В. Польової, об'єднані ідеєю мандрівки свідомості. Для розуміння ситуації кодування-розкодування в цьому творі важливо знати, що коди образів (Симург, Птиці, Силуан), музичних інтонацій (псалом, звуконаслідування) мають дешифруючий зміст. Коди із інверсійним подвоєнням та кореляційні коди (К. Шеннон) стають базовими для подвійного кодування. Алюзії та ремінісценції обігруються в назві загального твору та його частинах, викликаючи стійкі асоціації з міфологічними, фольклорними, інтонаційними кодами. Використовуючи дані коди, композитор веде діалог із попередніми культурними кодами, задіюючи пам'ять і естетичні почуття реципієнтів. Тож, дані коди використовуються в якості медіаторів і виконують

функцію ефективності сприйняття і розкодування нового тексту як моделі подвійної репрезентації, коли динаміка розумового процесу спирається на вербальні та аудіальні елементи (П. Волен, Ш. Лаурі, А. Пайвіо).

Отже, *символи-коди* зі сфери музики показали семіотичну значимість цього виду мистецтва, особливо у постмодернізмі. Подібні «найпростіші» первинні знаки-коди в музиці (звук, дзвін, гул), символіка співу та музичних інструментів використовуються митцями в різних видах мистецтва (театрі, архітектурі, поезії). Вивчення взаємодії символів різних видів мистецтва допомагає зрозуміти ідею синкретичності і містеріалізацію мистецтва. Синтез мистецтв об'єднує музику, архітектуру, живопис і літературу, представлений як «музичний театр нового типу», нова містерія.

На основі аналізу прикладів з музичної творчості показано, що художні прийоми «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму органічно включені в процес написання композитором художнього твору з прямим і непрямим цитуванням кодів; образотворчими (тобто перенесені із інших видів мистецтва) алюзіями і ремінісценціями; кодування-декодування виконавцем нового твору з відомими кодами; розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації музичних кодів з залученням інтрамузичної та екстрамузичної стратегій. Згідно з постструктуралістсько-постмодерністською парадигмою мислення, це вже певний інтертекст, який має і ширше значення. Починаючи з Р. Барта, багато постструктуралістів вважали будь-який текст інтертекстом з включенням прихованих цитат, алюзій, ремінісценцій, парафраз, різних форм наслідування, фрагментів інших текстів, як минулих культур, так і сучасності. Звичайно, що ці запозичення пройшли через свідомість автора і у різному ступені увійшли до їхніх текстів. Багато сучасних композиторів свідомо експлуатують прийоми «подвійного кодування» у своїй творчості, доводячи їх нерідко до абсурду.

Таким чином, «подвійне кодування» у музичному мистецтві за своєю природою є комплексною, інтонаційно-змістовною та спорідненою з послідовною переробкою відомих кодів. Відбувається це за допомогою включення

емоційної, образної, асоціативної пам'яті, встановлення зв'язків між музикою, її культурно-історичним контекстом та індивідуально-психологічним досвідом композитора, слухача, виконавця. «Подвійне кодування» відкриває приховані значення знайомих кодів минулого із семіотикою сучасності.

Специфіка «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму розкриває і складний процес сприйняття, розшифрування, розуміння музичного матеріалу із відтворенням культурних кодів у новому тексті. Оскільки усі музичні стилі та композиторська творчість є продуктами відповідної психологічної діяльності, остільки у розкодуванні змісту творів бере участь увесь спектр пізнання, – від простих відчуттів до вирішення складних завдань музично-естетичної свідомості, включаючи пам'ять, увагу, емоції, сприйняття, осмислення міжпредметних зв'язків.

Відтак, художні прийоми цитування, алюзії, ремінісценції, інтертекст, починаючи від функцій текстології і семіотики, через семантику різних «ігор», «лабіринтів», «пастіш» утворюють «подвійне кодування» як винахід нових значень культурних кодів у музичних творах постмодернізму.

4.3. «Подвійне кодування» в малярстві постмодернізму

Творчість сучасних українських художників (П. Бевза, Л. Бернат, Н. Денисова, М. Журавель, Є. Карась, О. Литвиненко, П. Лебединець, М. Малишко, О. Петрова, Т. Полатайко, Ю. Ройтман, В. Сидоренко, Т. Сільваші, А. Фурлет, О. Чепелик та ін.) представлена в різних мистецьких проектах: «Ноїв ковчег», «Ташистський рух», «С'est moi. Реальність абстракції», «Cicerone», «Ніч в музеї – Contemporary Kiev», «Вид на Крим» тощо. Майже усі проекти останніх років у музеях і галереях, особливо в «Мистецькому Арсеналі», мають риси постмодерністського дискурсу з ознаками «подвійного кодування» і використанням художніх кодів як в образотворчій мові, так і в особливостях експозиції мистецького відеоряду.

Інтертекстуальність, спектр цитат і алюзій, ремінісценцій і контамінацій в темах, сюжетах, образах творів сучасних художників, в тому числі українських, є проявом культурного діалогу з досвідом попередніх поколінь, підтверджуючи двоадресність творів і «подвійного кодування» в образотворчому мистецтві, як і в інших видах мистецтва постмодернізму.

Про образотворче мистецтво постмодернізму зразу хочеться сказати словами народного прислів'я: «Краще один раз побачити, ніж сто разів почути». Дійсно, якщо в музиці при першому прослуховуванні, навіть перед початком прослуховування, головним пріоритетом для слухачів є назва твору, що «програмує» сприйняття, то для образотворчого мистецтва назва твору все ж більше цікава після візуального знайомства з ним. Цікаво визначити, наскільки збігаються твої думки з приводу побаченого і тими думками, які володіли художником при його позначенні назви твору. Але головне тут – естетична насолода живописністю.

У зв'язку з цим можна згадати одночасні ремінісценції у вигляді відсилки нашої пам'яті до спогадів про інший текст, який викликає асоціації та алюзії (натяки) на образи казки у творчості художника *Андрія Гука*. Особливо вражає конотація (додаткова інформація) в образі головної героїні казки «*Червона Шапочка*» – модернова доросла дівчина у червоних рукавичках, рудому капелюсі з червоною квіткою, рожевому платті і з білою квіткою в руках [22, с. 114].

Або інша дівчина на картині А. Гука «*Золота рибка*» (2009). За столиком сидить молода леді, яка домовляється віртуально із рибкою про виконання її побажань, – такі асоціації виникають після прочитання назви цієї картини. Але як би не назва картини, то ми б ніколи не згадали про казку О. Пушкіна, тому що на картині відсутні хатинка, знане розбите корито, дід і баба. Відтак тільки назва твору спрямовує нашу увагу на адекватне сприйняття образу золотої рибки та всього змісту відомої казки. Адже тільки після того, як ми прочитали назву, то побачили у молодій особи на голові чи-то шляпку, чи-то думку у вигляді золотої рибки та що перед нею стоїть бокал із золотою рибкою. Отже,

рибку знайшли і тепер шукаємо зміст казки далі. Тут саме після прочитання назви виникає процес пошуку алюзій та ремінісценцій у напрямку образів відомої казки Пушкіна. Поєднуючи в своїй картині сюжетну лінію відомої казки тільки у назві твору та майстерно комбінуючи образ дівчини та рибки, художник породив новий смисл у відомому творі, майже культурному коді «подвійне кодування» реципієнтів.

«Подвійне кодування» простежується у творчості того ж А. Гука через звернення художника до відомих творів, які воскрешають «позасвідому культурну пам'ять» (Ж. Дерріда): наприклад, полотна «Холмс і Ватсон» (2006, 2007, 2008), «Золота рибка», «Червона Шапочка». Кодами цих картин є літературні і казкові герої, а художніми прийомами «подвійного кодування» виступають алюзії, ремінісценції та конотації, про які мова йшла вище.

Майже такий стан свідомості і пам'яті у глядачів викликає картина **Володимира Півня** «*Мабуть це мій рай*», де жирний кіт кайфує серед осінньої листви і нагадує відомого kota із мультфільму «Повернення блудного папуги». Зображений кіт є певним риторичним кодом (алюзією), відсилаючим нашу свідомість та пам'ять до загальновідомого кінотексту. Такий художній прийом, тобто свідомий авторський натяк на вже існуючий код створює «подвійне» розшифрування картини. Адже і у мультфільмі товстий кіт говорить про те, що його і тут непогано годують, коли Кеша-папуга запрошує його до подорожі в інші краї [22, с. 114].

Перш за все, *метасемантика* картин чи проектів сучасних художників забезпечується постмодерністським переіграванням міфотворчості як прийомом інтертекстуальності, що нагадує «відлуння-камеру» (Р. Барт). Виникає ефект повтору того, що вже колись було, та ефект циклічності того, що відбувається зараз. Наприклад, проект «*Київський міф. Візуальні метафори київської ідентичності. Друга половина XX – початок XXI століття*» (2016, Софія Київська) презентує феномен «міфу» і міфотворчості як метамову, *мозаїку кодів-образів* київських князів Володимира Великого та Ярослава Мудрого. У виставлених картинах відбулися ретрансляції міфопоетичних кодів-образів

Києва як його різних назв «Місто-Храм», «Другий Єрусалим», «Київ – Вічне Місто» (Оноре де Бальзак), «Північний Рим».

За радянських часів Київ мав ще один код – під назвою «місто-сад». Сьогодні Київ виступає вже як колиска Помаранчевої революції, Революції Гідності, подій на Майдані. Сучасні художники (В. Гурін, І. Кудіна, О. Ворона-Адаменко, В. Труш, Р. Пушкеш та ін.) продовжують лірико-поетичний напрямок показу Києва художників минулого – О. Шовкуненка, М. Вайнштейна, С. Григор'єва, Є. Волобуєва, М. Глуценка, В. Чегодара, С. Шишка, Т. Яблонської та ін. Алюзії на київську міфопоетику з кодами-образами, кодами-символами насичені твори інших митців (твори О. Придувальної, А. Максименко, О. Аполлонова, І. Єремєєвої, П. Бевзи, О. Литвиненка та молодих київських художників – О. Джураєвої, І. Леві, О. Богомаза, А. Духовичної, М. Шерстюк, М. Завального, Ю. Підкурғанної).

Творча гра з еклектичним поєднанням кодів Києва, з «ансамблем» художніх текстів, де головним прийомом подвійного кодування стає інтертекстуальність, дозволяє глядачам відчувати діалог з іншими культурними епохами в житті української столиці. До проекту «Київський міф» близький за тематикою образотворчих кодів Києва проект-виставка «Надбудова» (2015). В ньому відбувається презентація робіт київського повоєнного неомодерну в архітектурі. Тож, глядачі знайомляться із сучасними кодами Києва у творчості архітектора **Едуарда Більського** – автора та співавтора знакових для київського неомодерну проектів Палацу піонерів, центрального автовокзалу, житлового масиву «Виноградар». Його ескізи, рисунки та проектні матеріали демонструють масштаб мегаполісного мислення київських архітекторів. Крім того, «синтез мистецтв» в архітектурі розглядається в роботах архітектора **Флоріана Юр'єва** – автора «київської тарілки» поблизу метро «Либідська» [22, с. 115].

Зовсім інший Київ у художника **Маріана Луніва**, який звернувся до психологічного стану героїв Майдану в роботі «*Аркан. Портрет наших сучасників-героїв Майдану*». Перші алюзії, які виникають з прозванням у народі «танго смерті», або кончерто грессо для струнного оркестру Palladio Karl Jenkins

(Карл Дженкинс Палладіо). За словами М. Луніва, він бачив двадцятилітніх юнаків, чії серця бились в унісон, та ніби у танці вони вибирали своє майбутнє, рухаючись пліч-о-пліч. Вони загинули, але зробили крок до майбутнього своєї країни. Для багатьох свідків подій виникає відчуття і драматизму, і суперечливості ситуації, що викликає до життя подвійність політичних стандартів. Кодомовна символіка використана художником дуже влучно. Майстерно переданий рух, єдність подиху – риси, притаманні танцювальному колективу. Крім того, М. Лунів підкреслив трагічність емоційних переживань, що стало певним контрастом до життєстверджуючого танцю.

Конотація (наголошення про додаткове значення) та емоційно-оцінне або стилістичне забарвлення у виділенні окремого значення репрезентується у картинах українського художника **Олександра Михальчука**: «Сократ у джинсі», «Вартові» (рос. «Сторожка»), «Кухар», «Врожай», «Полювання». Ці картини представляють цілу серію образів, які викликають асоціації та альянзи на відомі історичні й літературні джерела, стимулюючи пошук глядачів або здійснюючи «стрибок у минуле» (У. Еко) за майбутнім. Імітуючи творчість художників XIX ст., О. Михальчук знаходить нові грані у класичному жанрі натюрморту із залученням старих мотивів і засобів виразності. Наприклад, картина «Вартові», на якій опудало в полі з гарбузами представлено в образі Дон Кіхота з озброєнням-палицею, є іронічним діалогом рятівника із врожаєм, який треба захистити від ворогів-птахів. Або картина «Врожай» (2009): розкладені овочі в образі та позі «Данаї» Рембрандта на химерному фоні поля. У картині «Сократ у джинсі» художник намагається побачити в образі Сократа сучасну людину в дусі постмодерністичної концепції Хассана. Засобом і матеріалом творчості тут стає зовнішній вигляд відомої особистості (Сократа) для безпосереднього художньо-образного впливу на свідомість глядача, що викликає подвійне трактування сучасного образотворчого тексту.

Кодомовне вираження людського духу в знаках і символах мистецтва є свого роду *текстуальною грою*, яка покликана привернути увагу як глядача,

що очікує певну інтригу, так і того глядача, який може розгадати художні загадки завдяки своєму естетичному досвіду. Так, символіка космосу надихнула творчість і експозиційний відеоряд організаторів виставки «*Особистий космос*» (2015) художників *Ігоря Канівця і Маргарити Шерстюк*. Їхнє звернення до кодів-символів внутрішнього космосу як порядку, душевного устрою, його стрункості, впорядкованості (переклад з грецької) на протигагу Космосу, якому протиставляли вселенській хаос та безлад, характеризує особистий простір як гармонійний життєсвіт людини в її персональному Всесвіті. Мікрокосмос тут – це символ Людини, макрокосмос – система соціальних зв'язків, часткою якої і є кожна Людина [22, с. 116].

Взагалі слово «космос» стало кодом і придбало ще одне додаткове значення-конотацію, пов'язане зі здійсненням давньої мрії людства і кожної окремої людини про особисте щастя. «Особистий космос» як власний «космічний простір» протиставляється всьому іншому, чужому. Якщо перевести з англійської *outer space* («зовнішній простір»), то стає зрозумілим, що *space* – це кодове слово і для образотворчого мистецтва, що передає ідею простору в малярстві. Із навколишнього простору художниками вихоплюються окремі предмети і відкриваються неповторні далекі горизонти, за якими приховані складні чуття і роздуми. Митці у таких роботах акцентують на тому, що збігається з положенням Пайвію, що видиме, чутне, відчуване – лише сон, який ми бачимо, прокидаючись уранці.

Відтак, на їхніх картинах знайомі предмети побуту і абсурдні поєднання з частинами людського тіла викликають мисленнєві асоціації з естетичними концепціями постмодерністської філософії, які пов'язані з уявленнями про «світ як текст», «світ як хаос», «світ як відкритий твір». В закодованих картинах цих художників ретранслюється постмодерна художня картина світу з елементами масової культури в легкодоступному для масового глядача розумінні. Тобто, виникає подвійний ряд: з одного боку, репрезентація простоти, яка створює невизначеність змісту, але з іншого, відчуття фрагментарності саме

від семантичної невизначеності, характерної для сучасного образотворчого мистецтва.

Крім того, постмодерністське мистецтво, за Ліотаром, є *ерою експериментів*, уяви та сатири. Прикладом художнього експерименту може бути мистецький проект «Невідомі» (Київ, травень, 2016), який базувався на світовому бестселері американської мистецтвознавиці й соціологині Сари Торнтон «33 митці у трьох актах», авторки знаменитої книжки «Сім днів у світі мистецтва». Протягом чотирьох років С. Торнтон подорожувала світом, результатом цієї подорожі стали інтерв'ю з 130 художниками. Авторка презентує історії художників з 14-ти країн з п'яти континентів (зокрема, Джеффа Кунса, Ай Вей Вей, Габріеля Ороско, Сінді Шерман, Деміана Гьорста, Марини Абрамович, Йої Кусами та інших). Зібрання публічних виступів, приватних зустрічей у майстерні, розмов по Skype – все це у спробах наблизитись до митця і розуміння його особистості. Ці есеї доповнені 44 ілюстраціями [413].

Київський проект «Невідомі» представляв двадцять українських художників у вигляді розповіді одного художника про іншого за списком питань. Експериментальний формат кожної роботи був таким. На Чорному стільчику сидить Художник-оповідач, а до нього на білі стільчики підсаджуються сторонні. Вони незнайомі ні з тим, Хто буде розповідати, а ні з Тим, про кого будуть розповідати. Тому перед кожним слухачем були розкладені листочки з переліком питань до Художника-оповідача. Через три хвилини дзвонив гонг, і всі слухачі переходили до наступного оповідача дізнатися про наступного художника за переліком запропонованих питань. Якщо Художник-оповідач добре відповідав на поставлені питання, то вже через ці три хвилини слухач дізнавався як про оповідача, так і про самого художника [22, с. 117].

Питання склалися на основі взаємодії двох творчих особистостей у спільній експериментальній творчій роботі. Наприклад, **Яся Хоменко** розповідала про Іллю Ісупова, який звертається у своїй творчості до міфологічних сюжетів, реміфологізуючи їх по-сучасному з подвійним розкодуванням. Мисткиня **Оксана Барінова** розповіла про **Таю Галаган**, яка тричі змінювала своє

ім'я та прізвище, чим намагалася залучити новий поворот долі у своє життя. Тож у серії картин Т. Галаган використовує «власний образ як рекламний носій, подібно Енді Уорхолу, оголюючи його до обрисів черепа, як Демієн Герст, наділяючи персонажів картин, незалежно від їх статі і віку, гротескною маскою власного обличчя, як Марія Лассінг, заповнюючи твори власною концептуально декоративною присутністю, як Гілберт і Джордж, тиражуючи в різних медіа свою порнографічну фотосесію, як Джефф Кунс або присвячуючи інсталяції та перформанси фазам вмирання від раку, що пожирає тіло, як Крістоф Шлінгензіф, художники нашого часу експлуатують автопортрет усвідомлено і безсоромно. Втім, у нинішньому світі навіть богослови концептуалізують тіло, як сутність індивідуального, бо «не буває, власне, так, що людина перш за все була би людиною (духом, істотою і т. п.), а потім мала би ще якесь відношення до світу. Навпаки, людина стає людиною тільки через свій зв'язок зі світом, а це означає, що через власне тіло вона стає собою (Вальтер кардинал Каспер)» [115].

Наведені слова художнього критика точно передають основні принципи подвійного кодування в постмодернізмі, починаючи з того, що головним героєм стає сама авторка, а роль автора, який «вмирає» в постмодернізмі, можна з'ясувати згідно Ж. Дерріда, що «світ – це текст», а «текст – єдино можлива модель реальності» [110].

Якщо говорити про «подвійне кодування» у творчості Т. Галаган, то її картини є віддзеркаленням її особистого життя, а наше ставлення до її творчого світу як тексту в кожного своє і абсолютно умовне. Цитати у вигляді алюзій становлять основу творів Т. Галаган, саме вони створюють умови для подвійного кодування і подвійного розкодування, тому що, за Ж. Дерріда, «будь-яка інтерпретація помилкова і будь-яка інтерпретація є вірною» [110]. Метод деконструкції, розроблений ним, відкрив нові перспективи у вивченні і тлумаченні будь-яких мистецьких творів, зокрема в розумінні їх прихованих смислів. Тож і твори Т. Галаган через деконструкцію їх змісту і форми мають подвійну основу для розкодування змісту.

Як приклад, «Подвійний портрет Марії Галаган» («Подвійний портрет матері», 2010) роботи Таї Галаган для міжнародного проекту «АУТ» (Шоколадний будинок, Київ). Анагліфічне (рельєфне) живописне зображення синтезувало образ матері художниці і широко відомий в російському живописі портрет її тезки Марії Лопухиної (1797) пензля українського за походженням мистця Володимира Боровика, що залишився в історії під прізвиськом Боровиковський. Робота сучасної мисткині, в образах якої поєдналися не тільки приватні та соціальні зумовленості, а й трансцендентна природа генетичної та історичної належності, яка стає інтимним діалогом двох українських художників, що народилися на одній землі, від одних коренів, але розділених у часі [115].

У даному прикладі методом «подвійного кодування» відбувається впровадження відомого образу-коду Лопухиної видатного художника Боровиковського – у портрет матері Т. Галаган. В цілому виходить як в Умберто Еко: «У будь-якому сюжеті можна і потрібно цитувати інші сюжети, осмислювати їх, іронізувати над ними, наступаючи на шию конформізму» [393, с. 89]. Тож, цитуючи манеру В. Боровиковського, Т. Галаган створює новий, постмодерністичний текст.

Ще одна презентація авторського «Я» у серії постмодерністичних картин «*Внутрішнє місто*» належить *Ілоні Сільваши*. Її картини, за словами художника Юрія Ковалю, демонструють відносини між містом і душею художниці. Полотна виконані у авторській комбінованій техніці [321]. У творчому плані проекту «Внутрішнє місто», кожна вулиця та події, пов'язані із нею, співвідносяться із горизонтальним способом прочитання, а розуміння алюзій та цитат, символіки кодомовних взаємовідносин підлягають вертикальному прочитанню («Вулиця гобеленів. Сутінки», «Вулиця Рожевого скла», «Внутрішнє місто, або площа спротиву», «Стіна»). Оскільки експериментальна виставка має багатопланову структуру, вона схожа на постмодерністичний лабіринт закодованих взаємозв'язків між символами і цитатами, зигзагів у пошуках істини тощо.

Отже, кожна окрема робота мисткині про вигадане місто наповнена внутрішнім світом художниці, але складає багаторівневу організацію оповіді із складною взаємодією різних планів між собою. Для розшифрування кожної з них треба зрозуміти *систему символічних складових*, починаючи від назви. «Вулиця рози вітрів» викликає прямі асоціації з символічним позначенням компасу, а в геральдиці «розою вітрів» називають символ у вигляді стилізованої зірки. Таке враження, що картини художниці виникають як результат миттєвої оцінки від побачених в уяві вулиці, двору, стіни будинку. Як зазначає сама авторка, це «проект про вигадане місто, в якому побудована складна, майже магічна система взаємозв'язків культурних кодів, таємних знаків і пізнаних повсякденних образів, котрі, як сигнальні вогні, і попереджують і заворожують» [321].

Проектне експериментування як «подвійне кодування» з використанням алюзій та ремінісценцій був представлений на щорічній виставці «А4, Кулькова ручка» (Київ, 2016) в Галереї «Карась». Експозиційний проект «Кулькова ручка» постмодерно переосмислює форму художнього твору, розширюючи кодомовні межі сучасного мистецтва. Проект реалізується у галереї вже протягом десяти років напередодні Нового року разом із Voronov Art Foundation. Крім художників, у проекті беруть участь й інші відомі діячі сучасного українського мистецтва. Українські письменники (О. Забужко, С. Жадан, В. Неборак, Т. Прохасько та інші) розширили уяву про художні тексти, написані кульковою ручкою. Навіть композитори (В. Сильвестров, О. Щетинський, В. Польова та С. Луньов) надали свої нотатки та експериментальні пошуки в музиці, що відповідають формату проекту та «витягли» візуальну метафізику музики на поверхню «Кулькової ручки».

Відповідно до ідеї дослідження «тексту» як коду постмодернізму або прийому подвійного кодування з багатьма кодами, що регулюють «виробництво тексту» (Д. Фоккема), проект «Кулькова ручка» орієнтує глядачів на адекватне сприйняття художніх кодів сучасності. Експериментальний проект став

перформативним захоплюючим серіалом за останнє десятиліття, у якому беруть участь і сотні учасників, і тисячі глядачів.

Звичайно, перш за все, у живопису відображені актуальні події, які відбувалися протягом поточного року в Україні та світі. Наприклад, харківська художниця *Белла Логачова* у своїх роботах зобразила на полотнах події Майдану: побиття «беркутівцями» мітингарів, сутички із силовиками (2013), згодом про Крим і Донбас (2014). Розробляючи кримську тематику, художниця на одному з малюнків зобразила дельфіна, потім з нього власноруч вирвала шматок паперу. Цей прорваний художній отвір символізує обриси карти Криму. А дельфін стрибає з Криму до Донбасу, де йде війна, яка фактично почалася з Криму.

Інша робота цієї харківської художниці нагадує колаж із сучасних подій із суцільними розломами, мозаїчними інформаційними потоками, з яких кожен може скласти свою «картинку» світу. Оскільки конфлікти стають нормою спілкування, то пропагандистська машина працює, виробляючи світоглядні кліше та впливаючи на нашу свідомість і пам'ять. Тому верхня частина картини – життєдайні символи Криму (море, сонце, кораблі), вони усюди. Але потім зруйнований Донецький аеропорт як символ війни і наших спогадів про події, які відбувалися там. Мужні чоловіки зі зброєю відстоюють свою землю. Нижня частина картини – теж люди зі зброєю, але дуже дивні люди – як акванлангісти. Художниця символічно використовувала чорну і синю ручку (синій колір для водної тематики). Усі картини виникли як художній відгук на драматичні події в країні.

Подібним чином можна розглядати багато виставкових картин проекту, намальованих кульковою ручкою. Кожна картина виступає як співучасть, експериментальний перформанс, де додатковим засобом творчості слугує особистісна поведінка і ставлення художника (музиканта, письменника, журналіста, творчої особистості) до подій, де теми здатні впливати на свідомість і соціальне поводження глядача у подвоєному сенсі.

Отже, кодами цього експериментального проекту стали певні «асоціативні поля з понадтекстовою організацією семантичних значень» (Р. Барт). Саме із них глядачі отримують уявлення про полісемантичну структуру сучасної культури з багатьма відомими з історії культури, але видозміненими сучасністю кодами. Ці коди в історичному контексті стають символічною формою цього «вже» баченого, почутого, зробленого, що «конструює будь-який текст» (Р. Барт). Відтак, якщо прирівняти увесь мистецький проект «Кулькова ручка» до цілісного тексту, а за Бартом, «оповідання», то в цьому проекті коди культури існують у щільному переплетенні, в їхньому постійному діалозі та сперечанні, що породжує читацьке (а в цьому проекті – глядацьке) «нетерпіння» у спробі осягнути вічне крізь призму сучасного.

У «подвійному кодуванні» використовується і гра слів, назв, наприклад, як «дисоціація» (альтернатива «асоціації») в широкому сенсі слова. Так відбувається ігрове розчинення чи семантичне переосмислення у постмодерністичному малярстві класичних традицій і навіть конкретних відомих творів різних художніх стилів і напрямків. З цієї точки зору виставка робіт сучасного одеського художника *Андрія Бабчинського* «Дисоціація» (2012) є «подвійно» закодованим авторським ставленням до відомих картин Енді Уорхола, Дем'єна Херста, Казиміра Малевича, Джексона Поллока, Фра Анжелік [254].

Так, в одній картині художник використовує зразу декілька проєкцій на минулі живописні шедеври. Його портрет «Мони Лізи» за Леонардо да Вінчі зроблений в техніці Ван Гога з широкими мазками, які передають ілюзію руху. Але авторські алюзії на різні стилі і конкретні картини для глядача обізнаного є цікавими, натомість для глядача-дилетанта виявляються досить складними. Тут А. Бабчинський використовує різні коди. Код-образ Мони Лізи відноситься не тільки до ренесансного ідіолекту (спосіб вираження і стилістика індивіда) самого Леонардо да Вінчі, а й до відомої усмішки портретної Мони Лізи. Технічно ж одеський митець створює свій «подвійно» закодований твір за рахунок ідіолекту постімпресіоніста і фовіста Ван Гога. При цьому ідіоле-

кти відомих художників Ренесансу і Модернізму, узяті разом, утворили в сучасному малярстві систему семантичних і синтаксичних засобів нового типу – картини Бабчинського, що підживлюються таким принципом організації постмодерністського тексту як «*нонселекції*» [420, с. 129]. Її сутність полягає в регулятивному принципі постмодернізму, який реалізує себе в контексті загальної постмодерністської установки на культурний плюралізм і відмову від бачення культури як ідеологічного центру. Принцип нонселекції означає презумпцію рівних можливостей і рівного права на паралельне співіснування в децентрованому культурному просторі різних і навіть взаємно альтернативних культурних програм і стратегій [362, с. 276]. У свою чергу, нонселекція в малярстві задовольняє одночасно смаки як елітарного, так і профанного глядача, – естетика «подвійного кодування» реалізується в дії на свідомість перцепієнтів.

Продовжуючи характеристику творів, які є репрезентацією або апеляцією до художнього смаку як мас, так і професіоналів (Ч. Дженкс), можемо згадати і про інші сучасні проекти українських митців. Так, наприклад, це спільна робота київської галереї Триптих і фірми Ferrari Art in Motion, яка поєднала експозицію живопису художника Петра Лебединця з інтер'єром автосалону найпрестижнішої автомобільної марки Ferrari. П. Лебединець, який є володарем міжнародних премій, переможцем престижних арт-фестивалів, основним критерієм спорідненості між творчістю і технікою визначив силу кольору. Тут, за словами художника, живопис виступає «шляхом інтуїтивного пізнання, який проходить через призму емоційно-асоціативного сприйняття, прагнучи звільнитися від підпорядкованості предметного світу. Виразна сила кольору, як основного елемента, завжди буде прихована від нашої свідомості і може бути сприйнята тільки через інтуїцію» [392, с. 596]. На його думку, саме інтуїтивна суть, майже, як у Б. Кроче, властива і живопису, і вишуканим екслюзивним італійським суперкарам. Як і автомобілі Ferrari, роботи художника миттєво стають пізнаваними за стилем і призначені для обраних цінителів, що збігається з «подвійним кодуванням» як своєї реклами (Є. Лозинська).

Митці галереї «Триптих» демонструють «подвійне кодування» через його художні прийоми.

Або інший приклад постмодернового розуміння творчості у мистецькій діяльності, який втілює плюралізм у відношенні до діалогів класичного і сучасного, а також різних видів мистецтва. Так, за словами авторів виставки «Манія досконалості» (Київ, вересень, 2013), бачити реальність під різними кутами зору збігається з можливістю поєднати твори живопису україно-голландського художника «магічного реалізму» Романа Жука та вироби студії дизайну ювелірного мистецтва «Eligius» Людмили Комелькової (троянди з діамантами, кольорові сапфіри, топази тощо). Серія картин вдало перегукується з інсталяцією із прикрасами.

Різновидом «подвійних» кодів є і колекція вікон, представлена в музейному арт-проекті «Вікна» (Київ, Мистецький Арсенал, 2015). Тут відомий митець, художник-монументаліст, директор музею «Івана Гончара» **Петро Гончар** презентував свої світлини старовинних вікон українських хат, які зібрав у різних куточках України підчас мандрівок та експедицій. Взагалі, «Вікно» в українській етнокультурі є архетиповим символом як поділу, так і поєднання реального та ідеального світів, сьогодення і майбуття. Значення вікон повністю збігається з властивостями об'єктів та відношеннями між ними, що і дозволяє трактувати це як код-символ. Символи-коди фізично не пов'язані з об'єктами, які вони визначають, відтак фолькспів, кольори і візерунки визначаються саме так. «Безпредметних знаків немає і в принципі не може бути, але символи можуть розглядатися як безпредметні» [240].

Архетип «Вікна» в ідеї цього арт-проекту стає кодом з можливістю отримати додаткову інформацію від традицій народної культури. У проекті етнокультура представлена синтезом музичного, образотворчого і хореографічного мистецтв. Серед етнокультурних форм музичного мистецтва – фольклорний спів, етно-джаз, сучасна версія народної пісні із традиційними мовно-інтонаційними символами. Образотворче мистецтво у проекті сполучається також із традиціями створення народного костюму, в якому присутні символи в

орнаменті, також символічними є характерні кольори і візерунки закодованих оберегів.

Отже, сучасне образотворче мистецтво, зокрема живопис, адекватно представляє культурні коди, які докладно вивчені в парадигмі семіотики, структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму і культурологічної герменевтики. Код у малярстві, як і в інших видах образотворчого мистецтва, узагальнює низку художньо-виразних засобів, які стали умовними знаками у вигляді символів і кодомовних позначень. Візуальність кодів сучасного живопису має семантичну «подвійність» у трактуванні (декодуванні), не дивлячись на позірну конкретність створених живописних образів. На відміну від музичних кодів, образотворчі коди не завжди збігаються з розшифруванням назви твору. «Подвійне кодування» і декодування в образотворчому мистецтві виявляється, зокрема, через процес сприйняття образів-кодів, створених художніми прийомами.

4.4. «Подвійне кодування» в хореографічному мистецтві постмодернізму

Специфіка «подвійного кодування» в хореографічному мистецтві постмодернізму виявляється у «текстах», які з семіотичної точки зору включають в себе семантичний і формальний аспекти, оскільки для того, щоб бути сприйнятими, ці твори мають бути «прочитаними» реципієнтами. Засобами художньої виразності в мистецтві *динамічної пластики тіла* є рухи, жести, міміка, які можуть трактуватися неоднозначно. «Подвійне кодування» в хореографічному мистецтві постмодернізму пов'язане із переосмисленням культурних кодів, які були вироблені попередньою культурною традицією. Сучасне хореографічне мистецтво по-новому висвітлює проблему ставлення до традиції та інновації, переінтерпретуючи класичні сюжети людської пластики з музикою у танці.

4.4.1. Основні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві «рухливої пластики». Творчість сучасних хореографів (Франція – М. Бежар; Ж. - К. Майо, Р. Петі; Жиль Роман; США і Німеччина – Дж. Ноймайер; США

і Франція – К. Карлсон; Німеччина – П. Бауш, М. Мара, М. Смін, У. Шольц, М. Шрьодер; Ізраїль – О. Нахаріні; Україна – О. Бусько, Р. Поклітару, А. Рехвіашвілі, А. Шошин), які в контексті «подвійного кодування» одночасно звертаються до тематичного матеріалу і техніки класичної, популярної, масової танцювальної культури, може підлягати аналізу з точки зору семіотичної концепції Жака Бодрійяра. У його трактуванні знаки розглядаються як симулякри, що транслюють смисли, неадекватні подіям і фактам, та не відповідають однозначним оцінкам, що дуже влучно використовується нами при оцінці сучасних балетних вистав. У хореографії як раз дуже часто коди породжують конотації (супутні значення), а не денотації (якщо думку Ж. Бодрійяра застосовувати до мистецтва хореографії). Відтак, за допомогою концепції *кодів-знаків-симулякрів* як образів, що поглинають реальність, а також відтворюють і транслюють змісти з неоднозначною оцінкою, можна визначити «подвійне кодування» в хореографічному мистецтві.

Як приклад таких кодів, що породжують багаточисельні конотації творів, може бути відтворення варварського духу сивої давнини у балеті, а спочатку сновидіння *Ігоря Стравінського, «Весна священна»*. Композитор побачив уві сні, а потім озвучив давній ритуал звернення пращурів-язичників до природи із закликом приходу Весни. До цього балету зверталися багато хореографів, починаючи із часу його створення (1913). І на той час музика І. Стравінського із нечуваними співзвуччями, неймовірними ритмами, сліпучими оркестровими фарбами була вкрай нехарактерною для звичної балетної музики. Тому і в основу танців балету, який малював образи язичницької Русі, хореограф Вацлав Ніжинський заклав різкі і тупотячі рухи, стрибки, пластично передаючи дух музики в танцювальних образах. Саме єдність музики і хореографії стали кодами образів Давньої Русі в балеті. Цікаво, що в інших постановках «Весни священної» вже в середині і кінці ХХ ст. в хореографії балету тільки поглиблювався примітивізм і незграбність рухів, які викликали уявлення про щось дике і далеке від людської цивілізації.

Балет «Весна священна» (1959) у *Моріса Бежара* був одним із перших, де хореограф звернувся до художньо-дадаїстичного начала в костюмі для показу архаїчного сюжету засобами авангардистської хореографії. У балеті М. Бежара людина стає людиною тільки тоді, коли в неї зароджується любов. За першоджерелом І. Стравінського у лібрето основною є ідея жертвопринесення. М. Бежар відкидає цю версію. У діях його балету глядачі спостерігають переродження тварини на людину. Спочатку тварина рухалася на чотирьох лапах, потім стала мавпою, і тільки тоді, коли до неї навесні прийшло кохання, вона остаточно перетворилася і стала людиною. «Бежар зіграв на дуже простих рухах <...> Точні, синхронні лінії, коло, напівголі танцюючі чоловіки, як на картині Матісса – в передчутті свободи і володіння. Бежар вимагав від танцівників жорстку пластику, рвані руху, глибоке пліє» [69].

Досвід минулої культури у «подвійних» кодах постмодерністичного мистецтва присутній у балеті М. Бежара у формі алузій і ремінісценцій, які відсилають глядачів до *культурних кодів минулого*. Крім того, прості рухи танцівників нагадують героя «Книги джунглів» Р. Кіплінга – Мауглі, який виріс у зграї тварин, володіючи тваринними навичками і майже не володіючи людськими. Між іншим, і у *Олександра Градського* є балет «Мауглі», який в авторській редакції називається «Людина». Композитор на прикладі образу Мауглі показує становлення Людини в джунглях, порівнюючи із життям людини в сучасному суспільстві, яке теж нагадує «джунглі». У зв'язку з цим згадується і балет «Маугліана» українського композитора *Андрія Бондаренка*, створений для дитячої студії, в якому головна героїня – дівчинка.

У балеті М. Бежара оголені тіла танцівників символізують зв'язок давньої людини з природою. Людина є частиною природи, і усі рухи танцівників розкривають музику І. Стравінського в новому ракурсі, формуючи *хореографічні інновації всередині традиції*, що характерно для постмодерністичного мистецтва. Головним для танців М. Бежара в цьому балеті є концентрація енергії для досягнення екстатичного піднесення, стану афекту не тільки у танцівників, а й у публіки [145].

Загалом, постмодерністичне мистецтво із зацікавленістю сприймає архаїку. Тому «Картини язичницької Русі» (підзаголовок партитури І. Стравінського) у балеті *Піни Бауш* «Весна священна» (1978) отримують інше, стосовно балету М. Бежара, втілення, більш близьке до лібрето І. Стравінського. За задумом лібрето, обраниця, яка була принесена в жертву язичницьким богам, танцює, поки не розірветься її серце. Усі танцівники були босими і рухалися по сцені з торфом на підлозі. П. Бауш використовувала синтез танцювальних технік, що було новим для середини 1960-х і вже стало класикою сучасного балетного мистецтва.

Починаючи із лібрето І. Стравінського, у глядачів виникають алузії на язичницькі обряди (або народні, бо у давньоруській мові «язичництво» означало «народ» [197, с. 520] з домінуванням відносин «людина-природа», на відміну від християнства з домінуванням відносин між людьми як «братами і сестрами».

Тож, «музичний фовізм» І. Стравінського і Б. Бартока [376, с. 402] викликав інтерес до багатоголосного «язичництва» з реконструкцією фольклорної та обрядової традицій. Звичаї і вірування для слов'ян мали цілу систему дохристиянських уявлень про світ і людину та були засновані на міфології і магії, що, власне, і передано в балеті В. Ніжинського. Тут слов'янське язичництво розуміється як історичний код давніх слов'ян (праслов'ян), як типологічно особлива культурна матриця, чії форми, механізми і семантичні категорії продовжували існувати і після прийняття християнства [347, с. 616]. Все це підтверджує наше положення про витoki «подвійного кодування» в інші періоди культурно-історичного розвитку, зокрема, у «двокультур'ї» Київської Русі.

Фр. Джеймісон у своєму ставленні до минулого часто використовував поняття «пастіш», продовжуючи деякі ідеї Т. Адорно. Останній ввів це поняття при поясненні того, чому і як І. Стравінський, Дж. Джойс та Т. Манн зверталися до відживших мов і стилів минулого як до засобів для створення нового [108, с. 130–132]. Тож балет І. Стравінського від самого початку теж є

своєрідним пастішем, як у музичному, так і змістовному сенсах. Але традиційний пастіш, за тлумаченням американського дослідника, позбавлений будь-якого пафосу критичності чи осміяння, на відміну від постмодерністичного пастішу, який більше нагадує пародію зі збереженням дистанції до стилю старих майстрів, але з новим осмисленням змісту, звучання музики тощо.

Нові, постмодерністські конотації у балеті «Весна священна» *Ряду Поклітару* (2002) розповсюджуються на усі складові вистави. Цей балет є досить оригінальним трактуванням пастіш-балету І. Стравінського у постановці В. Ніжинського з показом Русі язичницької. Але версія Р. Поклітару відрізняється від трактуванням М. Бежара, який акцентує увагу глядачів на народженні любові і від неї – Людини.

Дійство вистави Р. Поклітару переноситься у стіни навчального закладу. Зеленкуваті, сірі тони превалюють у ніби військовій школі. Але насправді це не військова школа, а навчальний заклад із уніфікованим одягом, «зачіскою» (усі учні без волосся), однаковими схематичними рухами і, мабуть, думками. Вони не просто люди, вони роботи-машини, зомбі, «маса». Колір одягу учнів зелений, як в армії, коли порушуються усі права і намагання людей залишатися людьми. Хоча, з іншого боку, зелений колір – це колір Весни, зародження любові, життя.

Сам хореограф пише, що такий заклад з жорсткою дисципліною йому навідівся під музику І. Стравінського. Тут є образ жорстокого Вчителя, який дозволяє собі все, а учні більше схожі на ув'язнених у колонії. Несподівано з'являються Дівчина і Юнак за однією партою, а Вчитель намагається їх покарати.

Дівчина і Юнак вже за одягом протиставлені загальній масі. Вони у білому – символі чистоти, радості, цнотливості. Хоча цей колір живописно вважається нейтральний, у ньому присутня чарівна сила денного сонячного світла, що виражає спорідненість із Божественною силою [32, с. 690]. Юнак і Дівчина закохані у Весну – пору торжества світлого дня і кохання, коли над світом пращурів панує слов'янська богиня життєвої злагоди і гармонії Лада та її

донька Леля, покровителька закоханих [32, с. 686]. Вони самі творять свою долю, за що будуть жорстоко покарані, адже їх чекає смерть від уніфікованої маси.

М. Бежар простими рухами танцівників розкрив історію становлення Людини. А танці Поклітару складаються із безкінечної кількості повторів примітивних рухів, затиснутих рук у тулуба, тваринних стрибків, неприборканої злоби у маси, яким протиставляються зовсім інші, м'які лінії танцю закоханих, насичені пристрасстю до свободи. Як у Бежара, так і у Поклітару малюнок кордебалету побудований чітко, навіть, геометрично. Хоча в інших балетах обох хореографів кордебалет є рівноправним із виконавцями головних партій. Але в цьому балеті Поклітару рухи закоханих відрізняються від рухів кордебалету [18, с. 285].

«Подвійне кодування» тут виявляється в тому, що навіть у межах балету Поклітару існує багато «підводних каменів», які можемо визначити як *дії різних кодів* (за Д. Фоккемою). Вже переосмислення назви балету – «Весна священна» – алюзійно вводить глядачів і до образу Весни як старту всьому живому, квітучому, і постмодернної «Весни» – уніфікованої школи, у якій усе живе замикається, в'яне, стає злим та непримиреним до всього інакшого як чужого. Р. Поклітару обмежує дію весни як коду розквіту всього живого, але концентрує увагу глядачів на тому, що весну не можна заточити в уніфіковану, військову форму, вона все одно буде виборювати право на кохання, щастя. Все це збігається з думками Д. Фоккеми про те, що «з усіх згаданих кодів кожний наступний у зростаючій пропорції обмежує дію попередніх кодів, звужуючи поле можливого вибору читача, однак при цьому специфікою літературної комунікації є той факт, що кожен наступний код здатний одночасно оскаржувати правочинність інших кодів, створюючи і виправдовуючи свій вибір мовних одиниць та їх організації, забороняється іншими, більш широкими кодами» [420, с. 129].

Продовжуючи аналізувати «подвійні» коди балету «Весна священна», звернемося і до другого слова в назві – «священна». Загалом священство співпадає із тим, що віруючі поступаються земними благами заради служіння Богів, вищим силам, а в даному випадку – заради власної свободи і щастя, коли Христос дає їм силу Духа для виконання своїх мрій. Тож, Поклітару використовує в хореографічному тексті звичайні коди-символи («весна», «священна»), а також музику фольклору і народних обрядів теж як коди, які можуть подвоюватися. З цієї точки зору показово те, що І. Стравінський сам тяжів до музичного фольклору з його «поспівковим» тематизмом, вільним метроритмом, остинатності, варіантного розвитку. Саме такі музично-фольклорні якості привабили Р. Поклітару. Він почув в музиці І. Стравінського інтонації, які сягають глибокої давнини. На початку дійства ці інтонації передають стан тривоги, наполегливої вимоги, які передані повторними ритмоформулами. Відтак, можна без слів, тільки із цих комунікативно-інформаційних музичних кодів здогадатися про наміри дійових осіб балету, які знаходяться на сцені. Ці ритмічні звукові повтори слугують і фундаментальними психологічними кодами. Саме вони переносяться із давньої епохи, яку характеризує І. Стравінський, у постмодерні часи, про які йде розповідь у Поклітару. Вони слугують ключем для розшифрування основного змісту кодів і в балеті початку ХХ ст., і в балеті початку ХХІ ст. [18, с. 286].

Крім того, комунікативні коди-архетипи закликів, гри та деякі інші у виставах об'єднують звукове і пластичне спілкування людей в єдиний семіотичний акустично-візуальний естетичний універсум. Прості інтонації, повторність ритму музики відображені в повторних примітивних стрибках і пластичних рухах танцівників. Музичні і моторно-рухливі коди-архетипи слугують кодом-ключем для розшифровки мови балету глядачами і слухачами.

У І. Стравінського музичні інтонації виявляють сутність комунікативних архетипів і є універсальними семіотичними кодами [166]. Так, у першій частині «Поцілунок землі» домінуючими є повтори, змінна акцентованість з інтонаціями закликів, а також інтонаціями, які викликають прямі асоціації з

прологом музичної опери-казки М. Римського-Корсакова «Снігуронька», де композитор будує музичну тканину царства Берендея з голосами почту Весни-Красни, птахів [18, с. 286].

Р. Поклітару змінює досвід попередників, які більше представляли людину в діалозі із природою, на балет-притчу з розповіддю про прагнення особистості до незалежності від оточення, від бездумного підкорення спільноті як масі. Як і Ф. Джеймісон, який вважає пастіш пародією, що включає в себе імітацію якогось іншого стилю, зберігаючи дистанцію стосовно того художнього прийому або стилю старих майстрів, яких митець наслідує, так і балет Р. Поклітару теж імітує роботи хореографів-попередників, зберігаючи дистанцію до класичних прийомів балету.

Зміст і назва «Весни священної» у Р. Поклітару припускає процедури аналізу, розкладу, деконструкції тексту І. Стравінського. Це цілком збігається з методологією постмодерністичної художньої творчості у теорії деконструкції Ж. Дерріда. За її логікою, деконструктивістський аналіз передбачає внесення в старі поняття нового змісту шляхом відсторонення, відкладання, «одивнення» попереднього змісту [106, с. 14].

Використовуючи тематичний і хореографічний матеріал, у даному випадку – балет І. Стравінського і технічні засоби сучасного балету – Р. Поклітару звертається до широкого загалу глядачів і поціновувачів мистецтва хореографії. Переосмислюючи у свій час авангардну постановку балету Стравінського-Ніжинського-Реріха, Р. Поклітару досить вільно та з іронією трактує відомий сюжет. Про таке ставлення до модернового мистецтва також пише Т. Д'ан, особливо підкреслюючи той факт, що *постмодернізм* як художній код «*закодований двічі*»: «З одного боку, використовуючи тематичний матеріал і техніку популярної, масової культури, твори постмодернізму мають рекламну привабливість предмета масового споживання для всіх людей, в тому числі і не дуже художньо освічених. З іншого боку, пародійно осмислюють більш ранні – і переважно модерністські – твори, іронічно трактуючи їхні сюжети і прийоми, апелюючи до самої досвідченої аудиторії» [418, с. 226].

Зокрема, пошук істини, сенсу життя, пошук себе – важлива тема-код у літературі і мистецтві всіх часів і народів. Можемо згадати Гамлета із його вічним питанням «бути чи не бути», Дон-Кіхота, Фауста, героїв Ф. Достоєвського, А. Камю, Ж.-П. Сартра з їх пошуками ідеалів та екзистенціальних цінностей. Тому актуальним і природним є звернення хореографів до цієї теми з точки зору «подвійного кодування» в балеті.

Для прикладу можна починати із *коду-образу Гамлета* з притаманним йому шлейфом зашифрованої і розшифрованої інформації, яка впливає вже тільки з імені. Гамлет сприймається як втілення образу трагедії людини, намагання знайти відповідь на болісні питання про життя і смерть, відчуття екзистенційного трагізму навколо себе, страждених переживань, які позбавляють мислячу й моральну людину спокою.

Протягом багатьох століть шекспірівська трагедія «Гамлет» відіграє особливу роль у різних видах мистецтва, не виключаючи мистецтво хореографії. У ХХ ст. і на початку ХХІ ст. ця ситуація зберігається. Для багатьох сучасних авторів «мотив Гамлета» став своєрідним філософським і естетичним каноном, а її рефлексуючий, що сумнівається, герой – кодом-символом часу новітньої епохи. Саме образ Гамлета у контексті трагічного ХХ – початку ХХІ ст. задає світоглядну модель поведінки, намічає траєкторію руху людського духу в бездуховний час. Тому багато текстів ХХ ст. використовують філософський і естетичний потенціал шекспірівського героя для кодування сучасного цайтгайсту (духу часу). У художній літературі спостерігається ціла низка творів, яка використовує гамлетівську трагіко-героїчну парадигму: «Улісс» Дж. Джойса (Стівен Дедалус), «Боги жадають» А. Франса (Гамлен), «Вся королівська рать» Р. П. Уоррена (Джек Берден), «Доктор Живаго» Б. Пастернака (Юрій Живаго).

За аналогією з авторами-літераторами, сучасні композитори і хореографи теж звертаються до образу Гамлета для створення типологічних паралелей між своїми і шекспірівськими героями. Про *гамлетівський код* як систему

образів-мотивів, які активно беруть участь у створенні смислового поля сучасного художнього тексту, пише, зокрема, у своєму дослідженні Галина Ветошкіна [70].

У цьому аспекті, згадуючи визначення контамінації як «потрапляння в нові умови» [33], порівнюєш такий хід із використанням симфонічної та камерної музики (Моцарт Симфонія № 40 та Концерти Кореллі і Баха) у балетному номері. Не тільки літературні образи, але й лейтмотиви класичних інструментальних творів розкриваються по-новому. Наприклад, Радю Поклітару в балеті «Гамлет» звертається до музики двох симфоній (№ 5 і № 15) Дмитра Шостаковича, не дивлячись на те, що у того є музика, спеціально створена до кінофільму «Гамлет». Кожна із симфоній російського композитора має свою історію. Так, його П'ята симфонія (1937) з'явилась у складні для Д. Шостаковича часи: проти нього була розгорнута кампанія у пресі. Йому було запропоновано «бути ближчим до народу» і писати відповідну музику. Від композитора вимагали подолати шкідливий «формалізм» і перейти до «соціалістичного реалізму». Сам же Д. Шостакович намагався залишатися у гармонії з собою і просто озвучував ідеї творів, які б змістовно відповідали його часові. Зокрема, композитор написав про зміст П'ятої симфонії як розгортання ідеї становлення особистості – від похмурих роздумів через боротьбу до підсумкового життєствердження. І тільки глухі не чули, що саме звучало в цій музиці. Р. Поклітару звернувся до цієї симфонії, бо вона викликала в нього асоціації з перипетіями такого Гамлета, якого він для себе визначив у балетній виставі, а саме, через динаміку розвитку, несподівані контрасти та образні перевтілення тематизму з тонкою лірикою, відтіненою гумором та іронією. У принципі ці характеристики повторилися у балеті Поклітару.

Усього в творчості Шостаковича п'ятнадцять симфоній, і остання є підсумком, «перегукуванням» із деякими його ранніми творами (початок симфонії № 1, ритм «теми навали» з симфонії № 7). У тканину П'ятнадцятої симфонії органічно вплетені цитати з увертюри до опери «Вільгельм Тель» Дж. Россіні

та мотив долі з «Кільця Нібелунгів» Р. Вагнера. Тож, у Д. Шостаковича теж можна спостерігати постмодерністичні прийоми як «подвійне кодування».

Головним мотивом балету Р. Поклітару стає переживання і усвідомлення втрати. Відправна точка сюжету така: Гамлет переживає втрату батька і віри у власне безсмертя. Він розуміє, хоча і не може прийняти, що теж є смертним. Далі вибудовується нескінченний ланцюжок втрат – людей, почуттів, найдорожчих переживань, сенсу життя, опори, ґрунту під ногами, голови...

Отже, Шекспірівська трагедія «Гамлет» стає одним з літературно-мистецьких кодів і репрезентується, як в літературі, так і в хореографії за допомогою окремих образів, образних систем, героїчних парадигм і сюжетних ситуацій. За їх допомогою текст-сигніфікат набуває філософський, загальнолюдський масштаб, відбувається подолання його просторово-часової визначеності в сюжеті. Внаслідок цього образ Гамлета стає архетиповим, тобто, долаючи культурно-історичну конкретність, перетворюється у певного роду матрицю, поведінкову і естетичну модель, яка стає особливо затребуваною у кризові епохи, переломні періоди розвитку людства або соціуму, реалізуючи мотиви трагічного початку, трагічного пафосу, катарсису. У «Гамлеті», сюжет якого сходить до античного міфу про Ореста, В. Шекспір християнізує древній міф (актуалізуючи нові морально-релігійні смисли), закладає основу нової літературної традиції – християнського переосмислення античності, кодування і перекодування античності.

«Подвійне кодування» в балеті Р. Поклітару збігається з «переказом у квадраті» і «чергуванням окремих подій» (У. Еко), що перегукується із визначенням коду Р. Бартом, коли він виділяє в постмодерністичному творі культурний, герменевтичний, символічний, семіотичний і проайретичний, або нарративний коди [33, с. 40]. Для нього «код» – це просто асоціативні поля, понад-текстова організація значень, які нав'язують уявлення про певну структуру. У «подвійному кодуванні» маємо на увазі, що образ Гамлета – це і є культурний код, з яким ми зустрічалися в літературі, театрі та кіномистецтві. Тобто, цей образ-код Гамлета, який «читали або бачили», пов'язаний з розгалуженими

асоціаціями, породжує «глядацьке нетерпіння» (за Бартом) у спробі досягнути через мистецтво пластики вічні питання та засобами хореографії їх висловити. Також код Гамлета є символом рефлексуючого героя, що не наважується на відповідальні дії через сумніви в правоті і моральності свого вчинку; людини, в якій існує духовний розлад і внутрішня драма. У принципі, для Р. Поклітару рефлексуючий герой – центральний образ і лейтмотив його творчості.

У балеті «Гамлет» переплетені різні коди. З цього приводу Д. Фоккема відмічає, що у постмодернізмі *коди регулюють виробництво текстів*. Для балетного мистецтва, на конкретному прикладі «Гамлета», характерно, що саме код центрального образу пробуджує у глядачів високу ступінь когерентності (взаємна узгодженість протікання в часі коливань в різних точках простору і (чи) часу) або цілісність сприйняття тексту, яка обумовлена логіко-семантичною, граматичною та стилістичною співвіднесеністю і взаємозалежністю його складових (слів, пропозицій і т. д.) [55, с. 386].

Цікаво, що в інформатиці існує когерентність пам'яті, яка є властивістю комп'ютерних систем і полягає в тому, що два або більше процесора або ядра можуть отримати доступ до однієї області пам'яті. Для людини «подвійне кодування», на разі на прикладі Гамлета, теж пов'язано із процесами звернення до пам'яті.

Коди – літературний (Шекспір), хореографічний (класика + сучасність у виборі вільних рухів у балетах Р. Поклітару), їхня постійна зміна в домінуванні – все це породжує у глядачів інтерес до дійства. Зокрема, жанровий код Гамлета активізує у глядачів певні очікування від трагедії. Від Поклітару всі чекають нової реалізації відомого твору, що теж є кодом хореографа, його творчої манери, – як у письменника ідіотекст, так у хореографа існує свій стиль чи творча манера [420, с. 129]. Фоккема також звертає увагу на те, що кожен код обмежує дію іншого. Дійсно, на відміну від літературного жанру, балетне мистецтво має обмеження у передачі сюжету, але майстерність хореографа в тому і полягає, щоб відібрати такі моменти сюжету, які більш за все передають сюжетну канву і основний розвиток балетної дії.

Іншим прикладом звернення до вічних кодів-образів у операх і балетах є образ *шекспірівського Отелло*. Дж. Верді та лібретист А. Бойто позбавляють лібрето однойменної опери (1887) деталей, насичуючи його психологізмом. У ХХ ст. балет «Отелло» (1957) у чотирьох діях композитора А. Мачаваріані у постановці В. Чабукіані з декораціями художника С. Вірсаладзе теж відповідає основній канві шекспірівської трагедії і стає класикою балетного жанру. Крім того, на відміну від попередників, у балеті *Маріо Шрьодера* «Отелло» (2015) використовується музика композиторів різних часів і, звичайно, художніх стилів (Г. Ф. Генделя, Г. Перселла, А. Пярта, Д. Шостаковича). Музично-інтонаційні узагальнення розкривають психологічний конфлікт шекспірівської трагедії.

У балеті М. Шрьодера, внаслідок включення музики ХХ ст., коди-образи, сюжетні події набувають осучасненого звучання. Музика Д. Шостаковича і А. Пярта привносить нові, модернізовані відтінки у класичну інтригу. Контрастні стани Отелло від кохання до гніву, скорботи і ніжності розкриваються через інтонації-коди з конотаціями. Рухи і жести у сучасному балеті М. Шрьодера замінюють літературну мову, виявляючи нові значення відомих кодів – «подвійне кодування».

Сутнісне методологічне значення для аналізу «подвійного кодування» в цьому балеті мають історичні і порівняльні складові твору. Так, за образом Отелло історично склався чіткий набір якостей «вічного образу». Як пише культуролог О. Колесник, «Вічні образи» (або «світові образи» за І. Журавською) завжди узагальнюють певні прикмети, які за цими ознаками стають впізнаваними і поза межами конкретних творів, тобто набувають ознак кодів. Дослідниця наводить приклад, як В. Б. Стенфорд в «Темі Улісса» розглянув відтворення образу Одиссея у творах різних авторів (Піндар, Софокл, Еврипід, Гораций, Вергілій, Овідій, Сенека, Данте, Чепмен, Кальдерон, Шекспір, Гете, Тенісон, Джойс, Паунд, Воллас Стівенс та ін.) [172, с. 139]. В якості загальнолюдських типів вона називає, як і інші дослідники, Дон Кіхота, Дон Жуана,

Отелло, Ліра, Фальстафа тощо. Але «вічні образи» вигадує і опановує конкретний автор. Саме тому у формуванні «подвійних стандартів» у постмодерністичному мистецтві можна виділити концептуальні положення як в наборі тем, так і в їхній презентації, які стали кодами, наприклад, пошук себе і смислу життя.

У постмодерністичній художній творчості використовуються різні стратегії, які можуть бути охарактеризовані за класифікацією Ф. де Соссюра: історичні і порівняльні (діахронічні) та дескриптивні (синхронічні) складові, з описом внутрішньої структури мови (музичної, художньої, пластичної). Прийом *деконструкції* минулого, художньо-класичного, *перейорганізації* вічних тем також набуває свого втілення у балетах хореографа Радю Поклітару. Виходячи з того, що символіка міфологічних кодів має струнку естетичну систему, Р. Поклітару більш за все цікавиться емоційно-психологічними моделями співвідношення міфу і музики. Його балетний триптих *«Перехрестя»* на музику скрипкових концертів (Другий, Шостий і Сьомий) відомого українського композитора Мирослава Скорика розповідає історію людських долі за міфологічними сюжетами.

Головна ідея балетного твору визначається крізь образи жінок-богинь з давньогрецької міфології, які прядуть нитки життя. У давньогрецькій міфології – це богині долі Мойри (мойра) в перекладі з грецької мови означає «частка», «частина», зі значенням «доля», яку отримує кожна людина при народженні). Спочатку в уявленні древніх греків Доля втілювалася в якомусь неживому предметі – фетиші, який був носієм життєвих сил, пізніше – магічна сила була укладена в божестві. У принципі, таке існування речей збігається і з австралійською міфологією, де елемент людського світу становить пару з елементом природним, підкреслюючи міфологічну знаковість або взаємну «метафоризацію» [250, с. 101].

Згідно з Гомером, мойрами, які прядуть нитку людської долі, були три сестри – Лахесис, Клото і Атропос. Представлялися вони в образі суворих ба-

бусь: Лахесис з міркою або вагами, Клото з веретеном в руці, Атропос з книгою життя і ножицями, де розрив нитки означав смерть. У балеті Р. Поклітару роль цих сестер виконує відеоряд з катушками ниток, які постійно обертаються – як символ життя. Майже за Платоном, який зображує цих жінок у білих шатах, Поклітару одягає увесь балет у білий одяг, означивши обриси чоловічого і жіночого тіл прямо на полотні. Мойри у міфі володіли силами вищого небесного правопорядку та вершили під «музику небесних сфер» зв'язок сьогодення, минулого і майбутнього. Платон називав їх дочками богині Ананке («необхідності»), що панувала навіть над богами, обертаючи світове веретено. Такий символ обернення є і в балеті, хоча першоосновою твору Р. Поклітару на музику М. Скорика не виступає міф у повному прочитанні. Для сучасних балетів взагалі, і для даного балету Р. Поклітару, характерна безсюжетність. Балет Поклітару насичений алюзіями та ремінісценціями до різних сюжетів, серед яких і міфи.

Наріжним кодом основного дійства є символіка міфу в метафорах, алегоріях, алюзіях. У цьому контексті балет має декілька важливих ідейно-естетичних засад та своєрідну *семіотичну систему*. По-перше, плетення нитки долі, де нитка виступає символом людського життя. Кожне життя неповторне, кожна людина має свій шлях (на сцені символічні валізи). По-друге, у хронологічному плані пряжа або мотузка позначає переплетення поколінь, передачу традицій, безперервність родинних чергувань. У зв'язку з цим згадується інший балет Поклітару «Довгий різдвяний обід», в якому вже на матеріалі традиційного різдвяного свята розігрується історія родини від народження до смерті, де Смерть має головну, завершальну роль у житті. По-третє, повертаючись до балету «Перехрестя», такі символічні значення пряжі-нитки, як життя, пуповина, наступність, черговість, ряд, а також Доля в семіотиці балету пояснюють роль нитки, мотузки як способу зв'язку неба з землею чи землі з підземним царством. До речі, образ-символ-код нитки-рятівниці, за допомогою якої вдається кудись спуститися, піднятися або просто врятуватися, постійно фігурує в інших міфах і у фольклорних текстах. На наш погляд, у цьому

балеті Р. Поклітару образ небесної пряжі-хмари і космічної пряжі нагадує філософське трактування Платоном всесвітньої необхідності, непереборної сили, що тяжіє не тільки над людьми, а й над богами. Цей рух світового року виникає від космічного пристрою – веретена Ананке.

Ще одним суттєвим моментом кодування у балеті «Перехрестя» виступає колір. Білий колір є символом святості й відчуженості від мирського, спрямованості до духовної чистоти, причетності Божественному світлу, а чорний колір на одязі танцівників символізує ідею, що відхід від земних радощів, неоднозначність життєвих цінностей, таємниці людського року як фатуму – все залежить від Долі, яку пряде нитка життя в руках Мойри. Смерть також одягнена у чорний колір.

Особливу роль має Червона нитка, червоний колір, який поєднує і змінює свідомість та життя Людини. Червоний колір виступає кодом змінної дії-перехрестя: життя-смерті, смерті-відродження, відродження-труднощів. З одного боку, Людина є вільним творцем свого щастя, а з іншого тільки визначена Доля здатна створити її щасливою.

Створення загального образу-коду «перехрестя долі» стає одним із кодів-лейтмотивів балету. Не повторюючи стародавній міф, Р. Поклітару відтворює його у постмодерністському варіанті. Видатний хореограф показує стадії змін та «перехрестя долі» кожної людини. Він розвиває основну ідею сюжету міфу і пропонує кожному замислитися над проблемами долі Людини. Поклітару позбавляє сюжет балету суто міфологічного розуміння, відтворюючи відомий зміст міфу у парадоксальній формі деконструкції тексту.

Балет Раду Поклітару «Перехрестя» перегукується з балетами **Жиля Романа** «Міф про Тесея» та Піни Бауш «Орфей та Еврідіка». Ці балети теж написані за відомими міфологічними сюжетами, які часто використовується в різних видах сучасного мистецтва в напрямку реміфологізації.

А тепер про балети «Лускунчик» з музикою П. Чайковського у зовсім різних постановниках балетмейстерів М. Петіпа, М. Бежара і Р. Поклітару.

Так, по-своєму стверджуючи прекрасне, величне, добре, розумне у своєму балеті «Лускунчик» (1999), М. Бежар по-новому відкриває як музику, так і сюжетний зміст. Основним в дійстві балету стає ставлення хореографа до свого дитинства та Матері, яке передається кодами постмодернового дискурсу.

Прийомами «подвійного кодування», відлунням постмодерної інтертекстуальності М. Бежар апелює до різної рецепції глядачів: масової і елітарної. Використовуючи такий прийом «подвійного кодування», хореограф розширює коло поціновувачів: у процес перегляду залучаються не тільки любителі класичного балету, а й глядачі-цінителі сучасного балету. Тут для кожного з глядачів існує свій «код», розгадувати який цікаво усім, незалежно від рівня естетичної підготовки. Прихильники класики зацікавляться класичною музикою і відомим сюжетом Гофмана, поетикою алюзій і ремінісценцій з класичної постановки М. Петіпа. Цінитель сучасного балету із задоволенням подивиться нову хореографічну інтерпретацію класичного твору. У кожному випадку шанувальники історії надихнуться естетичною атмосферою дев'ятнадцятого століття як в її реконструкції, так і деконструкції. Своїм постмодерністським баченням класики хореограф задовольнив потребу сучасного масового глядача, що очікує від нього не тільки захоплюючої фабули і цікавого сюжету, а й включення знайомого музичного матеріалу і оновленого хореографічного.

Відходячи від класичної схеми «Лускунчика», М. Бежар передає власне ставлення до свого дитинства та Матері, де головний герой балету – це хлопчик Бім на відміну від Клари в балеті П. Чайковського. Натомість Бім – персонаж з балету М. Бежара «Паризьке весілля» (1978). Йому на Різдво мати дарує загорнутий у білий шовк таємничий предмет. Коли хлопчик просинається, він бачить, що подарунок набрав гігантських розмірів, і це статуя з біломармуровим жіночим торсом. Певна гра з семантикою та метафоричністю образів претендують на багатозначність і багатоваріантність прочитання (за Ч. Дженксом, це так званий «радикальний еkleктизм»).

По-новому прочитує Бежар образ Дроссельмейєра, який в його балеті постає то в образі Фауста, то Маріуса Петіпа. Ці дві особистості справили враження на нього ще з дитинства. Хореограф згадує, як уперше побачив «Фауста» в десятирічному віці і постійно розігрував його разом зі своєю сестрою: вона зображала Фауста, він – Мефістофеля [389]. З екрану сцени на глядача дивляться сімейні фотографії Бежара, а сам він неквапом розповідає захоплюючі історії зі свого дитинства, забавно жестикулюючи і химерно сплітаючи пальці рук. Крім самого Бежара на екрані з'являється і його бабуся, яка, зокрема, згадує, що Моріс у дитинстві любив одягатися у сценічні костюми і влаштовувати вдома театральні вистави.

До фіналу свого автобіографічного балету Бежар включив па-де-де, яке сам виконував у 21 рік в англійській трупі в Лондоні під керівництвом Миколи Сергєєва. Цей хореограф протягом чверті століття асистував М. Петіпа. Тож, дволикий образ Дроссельмейєра виник не випадково і став «подвійним кодом».

У різдвяній балетній феєрії присутня також велика кількість персонажів, що мають реальні прототипи. Серед них є навіть два ангели, одягнені в абсурдні костюми з золотими блискавками, голови яких прикрашають променисті корони з пір'ям і на чиїх бородатих обличчях блищать візерунки макіяжу. Саме в такому екстравагантному вигляді виступали свого часу якісь два брати в Америці, де з ними особисто познайомився М. Бежар [389].

У другій дії балету велика гала-вистава влаштовується Бімом з друзями в якості різдвяного подарунка матері. Згадаймо, що «постійне пародійне зіставлення двох (або більше) «текстуальних світів», різні засоби семіотичного кодування естетичних систем (художніх стилів), «парадоксальний дуалізм» і становлять підвалини «подвійного кодування» (Р. Барт, Ч. Дженкс). Як приклад такого зіставлення, дуалізму стосовно традиції в цьому балеті – це чотири танці: іспанський, китайський, арабський та «радянський» (замість російського). Виконавці одягнені у шати, що відповідають дитячим враженням М. Бежара. Наприклад, якщо в іспанському танці використані традиційний одяг матадорів і навіть голова бика, то в китайському – артисти одягнені в сині

маодзедунівські мундири і катаються на велосипедах. У арабському танці перед нами цирковий номер із фокусником, валізою і артисткою. Радянський танець починається з появи на сцені червоного прапора із серпом і молотом, вигуками артиста та прочитанням тексту французькою, що символізує радянську епоху, в якій поєднуються насилля і гротеск. А на сніжному балу замість сніжинок школярі танцюють в чорних плащах і беретах, які носили в роки дитинства хореографа.

Найбільш яскравим персонажем цієї вистави є хрещена фея-акордеоністка. І насправді, хрещена мати хореографа грала на акордеоні та разом з його батьком і дядьком вони склали музичне тріо. Чоловіки виконували, відповідно, партії гітари і фортепіано. Подібне тріо з'являється в одній з картин балетного спектаклю. На її роль М. Бежар запросив чарівну даму з пишною копницею яскраво-рудого волосся, яка прославила Францію, феноменально граючи на акордеоні (Іветт Орнер) [389]. Акордеоністка з'являється в спектаклі, виїжджаючи на санях як снігова королева (ремінісценція), кожен раз у новому вбранні, що було майстерно створено спеціально для неї знаменитим паризьким кутюр'є Жан-Полем Готьє. Одна з її пишних суконь повторює собою прапор Франції, бо, відповідно до національної символіки, він складається з триполосся блакитного, білого і червоного.

Гібридизація торкнулася й музики балету. Крім Чайковського, музику якого М. Бежар зберіг без купюр, з'явилися дві вставні мелодії. Перша мелодія типово паризька, вона представляється в номері танцю вуличної пари. Її виконує тріо з акордеоном. Інша мелодія (Й. С. Бах) звучить в номері з М. Петіпа.

В цілому, захоплюючий діалог хореографа із класично-романтичним балетом (музикою, героями Гофмана), своїм дитинством (образ матері, хрещеної, особистих вражень від Петіпа, Фауста) використовує алузії на уславлених казкових героїв, підкорених химерній фантазії великого майстра.

По-іншому втілюється казка Ернеста Теодора Амадея Гофмана «Лускунчик і мишачий король» хореографом Р. Поклітару (2007). Конотації твору Гофмана придбали у спадок коди-символи різдвяного свята, але сюжет балету на

музику Чайковського тільки віддалено нагадує першоджерело. Розкішні костюми у Р. Поклітару змінюються на мишачий антураж. Його вистава – це сучасний пастіш на класично-романтичні традиції. Миші відвойовують в балеті увесь музичний простір. Відбувається повна перемога мишей, які виконують і «Вальс Квітів».

Трансформація усіх кодів-образів, сюжету і тем відтворює «подвійне кодування» в балеті, де серед основних чинників його функціонування виступають художньо-естетичні засоби текстотворення із винаходом нових значень відомих кодів. Також тут присутня презентація інтерпретаційних можливостей культурологічної герменевтики: «подвійні стандарти коду» (Ю. Лотман); «субкод» – знакові системи з кількома кодами (Р. Якобсон).

Балетна іронія Поклітару розповсюджується на виконавців і глядачів у такій кількості, що стає хореографічною формою руйнування класики з втратами від кодування. У зв'язку з цим згадується позиція І. Хассана, який вбачає витoki цієї тенденції у філософії Ф. Ніцше, де говориться про кінець романтичного Я, коли на зміну йому приходять ризоматичність, поверхневність, а саме постмодернізм зараз провокує багатоваріантне прочитання старих і нових кодів.

4.4.2. Зміни конотацій у кодових образах сучасного балету. «Подвійне кодування» в особливих формах креативності інтерпретації, зміни конотацій у кодових образах і сюжетах притаманні балетам *Жана Крістофа Майо* (учень Джона Ноймайера). Як один із яскравих хореографів ХХ ст., Майо актуалізував історичну пам'ять, натхнений класичними балетами П. Чайковського, розширивши тлумачення відомих образів і сюжетів із балетів «Лебедине озеро», «Спляча красуня» і «Лускунчик». У його творчому доробку вони отримали нове життя у назвах «Озеро», «Красуня» і спочатку «Цирковий Лускунчик» (1992), а пізніше «Лускунчик і компанія» (1999).

«Лускунчик» Ж.-К. Майо був поставлений як циркова вистава для показу в Монако, в якому лібрето включає в себе історію балету Монте-Карло та його власні репертуарні спектаклі за цей період. Балет має пролог і епілог, перший акт містить 10 сценічних картин, другий – 9. Головна героїня Клара мріє

стати зіркою балету уві сні. Події відбуваються напередодні Різдва. Їй сниться танцювальна студія, де відбуваються заняття з артистами балету. Репетируються різні номери під керівництвом батьків Клари (батько – директор, мати – хореограф). Батьки не дуже хочуть бачити свою доньку артисткою, тому не займаються з нею. А Кларі подобається артист Шарман. Їхні почуття взаємні. Зірками цієї трупі є Маргеріт і Еруді. Підрастає нова зміна зірок – Зое та Фріц (брат Клари).

Усі учасники репетують. При цьому танці учнів нагадують знамениту «Серенаду» Баланчина, а в репетиції історичного балету виникають алузії на балет Ж. Т. Ф. Рамо «Курка». У цей час Клара і Шарман розпустилися, і тут з'являється казкова Фея Дроссельмейер у супроводі двох ангелів-охоронців. Фея завжди любила Клару і на Різдво дарує усій трупі Лускунчика, який порушує спокій у колективі, розподіляючи його на дві ворожнечі групи. Після репетиції усі розходяться по своїх гримерках. Клара і Лускунчик залишаються наодинці. Лускунчик оживає, а Фея об'єднує ворогуючі групи навколо Лускунчика. Під романтичною сніговою завісою трупа поринає у майбутнє.

Друга дія починається у казковому світі. У снях Фея продовжує подорож. Балетний еkleктизм, гібрид, навіть пастіш-карнавал стають основою для подальшого натхнення Лускунчика. Історія Клари перемежується з історіями Попелюшки, Красуні (з балету «Спляча красуня»), Дівчат (з балету «Сон в літню ніч») та Джульєтти (з «Ромео»). Тільки музика П. Чайковського цементує постмодерністичне дійство з «подвійним» розкодуванням змісту нового хореографічного тексту. Відмова від канонів у лібрето призводить до пастіш як постмодерністської форми текстуальної конструкції. За Джеймісоном, пастіш нагадує «пародію, є наслідуванням, користуванням стилістичною маскою» [294, с. 303].

Різдвяні коди використовуються і в балетах М. Шрьодера – наприклад, одноактний балет «Різдвяний гімн» (2011) за мотивами оповідання Чарльза Діккенса з музикою різних композиторів, де костюми артистів нагадують сучасні

картини з доміантними кольорами (синім, жовтим та іншими). Проте особливої уваги потребує одноактний балет «Довгий різдвяний обід» Раду Поклітару, поставлений за мотивами п'єси класика американської літератури Торнтон Вайлдера. Дія балету розгортається з музикою Антоніо Вівальді «Пори року». Відбувається вистава-притча про століття життя родини Байярдів. Життя героїв сприймається як зміна одного Різдва іншим – з незмінною індичкою. За столом змінюються пари, але не змінюється традиція святкування Різдва з індичкою. Різдвяний вечір закінчується коханням, з якого з'являються діти, продовжуючи рід Байярдів. За столом спочатку сидить Матінка, яку пізніше служниця вивозить в інвалідному візку. Показово, що головною дійовою особою стає Служниця. Вона й накриває святковий стіл, приймає нове життя, відвозить в останній шлях, зберігає хід життя і смерті, їхнє чергування.

У цьому балеті Р. Поклітару дуже мало власне хореографії: танцівники бігають, співають під музику А. Вівальді, натомість багато пантоміми, театру. Коди, які використовує хореограф (музика А. Вівальді, літературне джерело п'єси, свято Різдва) свідомо дають установку постмодерністської стилістики на їхнє іронічне зіставлення. Адже інформація у художній практиці постмодернізму складається із кодових систем – першоджерело та його переосмислення. Вони якраз «двічі» кодують даний постмодерністський текст для глядача. Відтак вистава Р. Поклітару все більше стає не балетною, а театральною. Такий синтез семіотичної концепції літературного тексту, в даному випадку п'єси Торнтон Вайлдера, з іронічним пастішем в новому змісті у вигляді балетної вистави. Відомі коди отримують нові конотації, «подвійне кодування».

Іронічний синтез минулого і теперішнього, високого і низького в мистецтві також є доміантними постмодерністської творчості і характеризують ще початковий етап розвитку постмодернізму. У балеті «Попелюшка» Ж. К. Майо трансформацій торкнулися усі складові постановки. У лібрето зник персонаж злої Мачухи. Вона перетворилася на спокусливу жінку з двома симпатичними доньками. Попелюшка ніби залишається сиротою при батькові, який повністю розчинився в своєму новому коханні. Але з'являється Фея і починається казка.

В її образі Попелюшка впізнає померлу мати, подібно до Тільтіля і Мітіля з «Синього птаха». Балетна Фея опікується Попелюшкою як Душа світу Метерлінка. У такий спосіб хореограф передає свій автобіографічний досвід. Він втратив батька, і тепер казкові персонажі (Попелюшка, Фея-Мати) поєднують світ живих і душі померлих. Здається, що вже не Попелюшка, а Фея-Мати є багатообразною головною героїнею (крилатий метелик, ніжна мати, всемогутня чарівниця), яка розповідає Попелюшці про її щасливе майбутнє з багатодітною родиною. Відмовляється Майо і від кришталевих черевичок, замінюючи їх золотими блискітками, за якими Принц знайде свою наречену. Золотим дощем покрила закоханих Фея у фіналі. А на балу замість романтичного Вальсу Попелюшки і Принца весела кампанія з оголеними торсами буде танцювати канкан.

Тож, вільне ставлення та іронічне прочитання відомої казки дискурсивно визначається ідеєю безкінечності світу, яка (за Ф. Ніцше) передбачає безкінечну кількість інтерпретацій буття і мистецтва. Недарма деконструктивісти (Ж. Лакан, Ж. Дерріда) спиралися на ідею деконструкції при аналізі художнього тексту, яка рівноцінна його переконструюванню у митців. Зокрема, Ж.-К. Майо виявив деякі змістові суперечності в казці і віднайшов приховані смисли в літературному та хореографічному текстах. Постмодерністська хореографія Майо поєднує класику, модерн з відкриттям «подвійних кодів».

Змін торкнулося й музичне оформлення. В цілому Майо залишив партитуру С. Прокоф'єва, але прибрав, на його думку, просторові моменти, більше сконцентрував текст і доповнив партитуру фрагментами з музики до «Підпорука Кіже». У художньому оформленні, як і в інших сучасних балетах, кольорова гама костюмів вражаюча, як і у сценографії використовується у традиціях образотворчого мистецтва – або як багатокольоровість картин, або навпаки, як підкреслена однокольоровість.

Головне, що класичні традиції балету «Попелюшка» у Майо не заперечуються постмодерністичними, а вдало поєднуються між собою, реалізуючи «подвійне кодування» у тексті і вплив на глядачів. Нове трактування балету в

постановці Майо визначає безліч реальностей на межі з віртуальною реальністю. Хоча зберігаються балетні коди-назви (Попелюшка, Фея, Батько, Принц), але їхнє перекодування на рівні знакової гри нагадує інформаційне кодування Manchester із програмування, коли відбуваються зміни центрального основного складника. Цей процес завжди є «подвійним», а мистецтві стає «подвійним кодуванням».

Минуле ніби просвічує в постмодерністичному творі крізь нашарування звичних стереотипів про нього, зрозуміти які дозволяє аналіз і інтерпретація мови та «метамови» хореографічного мистецтва. Тому кодомовний зміст балету Ж.-К. Майо «Ромео і Джульєтта» за музикою С. Прокоф'єва відповідає принципам деконструктивістів з аналізу тексту як переконструювання його основних складових і винайдення прихованих смислів культурних кодів у новому контексті. За трактуванням Майо, його Ромео і Джульєтта – це два коханця-тінейджера. Проти них не тільки родина, проти них оточення, але їхнє кохання всепоглинаюче, що веде до подвійного самогубства.

Так само дії балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва у постановці хореографа Мірко Мара (Лейпцігський театр опери і балету, 2015) були перенесені з XVI ст. в наші часи для кращого розуміння класики реципієнтами.

У Р. Поклітару «Веронський міф: Шекспірименти» (2007) також мають інше сюжетне забарвлення. Щось алюзійно нагадує танц-оперу «Орфей та Еврідіка» Піни Бауш: як тут є оперні та танцювальні Орфей та Еврідіка, так і у Поклітару співіснують реальні люди і маски-актори старовинного ренесансного театру. «Завдяки використанню сценічного постмодерністичного прийому «театр у театрі» танцівники розповідають історію про своїх однолітків – молодих акторів, які вирішили поставити спектакль про веронських закоханих. Самі того не помічаючи, вони перестають бути простими виконавцями своїх ролей, опинившись у реальному житті в епіцентрі пристрастей шекспірівських героїв» [312].

У цьому балеті оригінальність, новизна, несподіванка і унікальна хореографічна мова та провокаційне, майже скандальне прочитання класичних сюжетів значно відрізняються від інших, що дозволяє створювати різні смислові розкодування, в тому числі «подвійні». Ромео у Шекспіра – закоханий юнак, Ромео в постановці Поклітару – наркоман. Поєднуючи у балеті класичну сюжетну лінію з власними естетичними позиціями, хореограф майстерно створює постмодерністичний твір, в якому відкриваються нові змісти відомих кодів.

Ще більше новітньої символіки, яка призводить до «подвійного кодування», міститься у балетах *«Radio and Juliet»* (2015) і *«Stabat Mater»* (2015) **Едварда Клюга** і трупи проекту «THE GREAT GATSBY» Дениса Матвієнка є новаторським втіленням поезики мистецтва рухливої пластики. У балеті *«Stabat Mater»* немає безпосереднього відтворення католицького гімну XVIII ст. Джованні Перголезі на вірші Якопе да Тоді. Цей мистецький текст став для автора лише фоном для власного багат шарового хореографічного полотнища. Засобами синтезу пластики і музики хореограф створює світ жінки-Матері, жінки-Богині, жінки-Музи, яку завжди супроводжує Він. Код Матері тільки символ для нового твору, але з низкою діалогічних послідовностей: відсутність музики і тексту *«Stabat Mater»* Джованні Перголезі та віршів Якопе да Тоді, але сучасне музичне оформлення Дениса Матвієнка. Зміст самого католицького гімну про страждання Діви Марії під час розп'яття Ісуса Христа аж ніяк не відтворюється в новому творі, але посилення для дещо обізнаного слухача і глядача його символізує, розкодовуючи рухи танцівниць.

Балет *«Radio and Juliet»* Е. Клюга поєднує відому історію кохання з музикою найбільш успішних груп сучасної альтернативної рок-сцени – RADIOHEAD. У цьому контексті назва *«Radio and Juliet»* є грою, навіть переграванням слів, яка притаманна постмодерністичній естетиці і завжди викликає багато критики і дискусій. Як характерно для постмодерністичного твору, проведення паралелей з першоджерелом (*«Ромео і Джульєтта»* В. Шекспіра),

зіставлення персонажів нового балету з класичним трактуванням п'єси доводять заглиблення в емоційний світ героїв без послідовного розгортання дії. Едвард Клюг і Денис Матвієнко пропонують свою версію архетипового кохання, яка передається засобами сучасної пластики і «саундтреку» RADIOHEAD. Аналізуючи цей твір згаданих авторів, можемо визначити *додаткові риси «подвійного кодування»* в сучасній хореографії: звернення до назви відомого твору; відмова від дослівності першопочаткового сюжету як відмова від канону; створення атмосфери традиційного карнавалу під сучасну музику. За словами І. Хассана, який спирається на І. Канта і повторює аргументацію Ж.-Ф. Ліотара, сучасне мистецтво намагається представити те, що неможливо представити, створюючи натяки на те мислиме, що неможливо реалізувати [112, с. 197].

Ці характеристики стосуються і творчості Р. Поклітару, який, як і інші хореографи ХХ – початку ХХІ ст., йде шляхом еkleктики класики-романтики з сучасними тенденціями розвитку хореографічного мистецтва: від окремих змін у сюжеті до єдності сприйняття нового через гібридизацію, карнавалізацію та іронію. Проблема можливої ізольованості музики і хореографії певною мірою долається у його підході до нової естетики балетних рухів, які передають авторські постмодерністські ідеї навіть у класичних творах, таких як «Болеро» (2003, Молдова; 2007, Київ), «Лускунчик» (2007, Київ), «Лебедине озеро» (2013, Київ). Універсальним кодом для розшифровки балетів Р. Поклітару слугує музика. Хоча він пропонує оновлене співвідношення «музика-танець-пластика-сюжет», все ж домінування музики на динаміку кодування-розвитку всього балету та кодів, утілених в постановках беззаперечне.

У балеті Р. Поклітару «Картинки з виставки» (2002, Київ) танцювальність є втіленням сучасної хореографії. Хореографічна складова балетного синтезу у цій постановці репрезентується через призму музики, яка виступає своєрідним кодом-джерелом руху дії та танцю. Сюжет балету на музику відомого циклу М. Мусоргського ґрунтується на показі мод у сучасній картинній галереї. Поруч із виставкою постмодернової скульптури розгортається містичний

балет-дефіле під керівництвом підступного Кутюр'є. Кожен епізод ніби подвоюється на дві картинки: саме джерело та його сучасне відображення. Присутні на показі мод по-різному реагують на дійство. Кожен персонаж має свої пластичні та музичні коди.

Під добре відомі музичні твори циклу хореограф розставляє новітні пластичні акценти. Музика давно стандартизованих кодів-образів циклу («Прогулянка», «Гном», «Балет невилуплених пташенят», «Тюільрійський сад. Сварка дітей після гри» та ін.) гармонійно відображається в рухах танцівників. Як відомо, Модесту Мусоргському було притаманне оперне мислення, яке проникло і до «картинок з виставки». Сучасні музикознавці вважають, що «картинки» сприймаються як музичний «театр одного актора», а для постмодерністичного твору взагалі характерним є такий «театр у театрі» з домінуючою роллю ведучого. Основними музичними принципами у балеті «Картинки з виставки» стають образні контрасти та протиставлення, що активізують розвиток дії, а саме, прохід моделей показу картинною галереєю.

Тут наголосимо, що «подвійне кодування», перш за все впливає на *структуру* постмодерністських текстів, *герменевтику їхньої побудови і тлумачення*. Р. Поклітару сміливо використовує особливий різновид виконавської інтерпретації музичного тексту. Фортепіанні «Картинки з виставки», які початково були музичним втіленням образотворчих ескізів до спектаклів художника В. Гартмана, у Поклітару виявилися асоціаціями з показом мод у Домі моделей. Відбувся *синтез кодів* музичного, образотворчого, хореографічного (епіфоричного) як нове авторське прочитання з багатоваріантними трактуваннями синхронічних образів-кодів М. Мусоргського. Таке поєднання нагадує теорію кодування К. Шеннона [386], коли до програми вводяться нові символи (у Р. Поклітару – топ-моделі фешн-показу) з метою передачі музичної інформації. А за класифікацією Ф. де Соссюра, діахронічні коди – це і є нові образи, а дескриптивні (синхронічні) складові – тут музичні образи М. Мусоргського.

Своєрідним показом мод і моделей є також балет «Красуня» Жана-Кристофа Майо (2001) як версія «Сплячої красуні». Хоча вистава не має прямого

відношення саме до показу мод, але таке враження складається тому, що перше, що ми бачимо, – це незвичні костюми персонажів. Не вдаючись до лібрето, сама зміна кольорів і форм костюмів персонажів просто затьмарює розум. Тільки потім глядачі розуміють, що дійство відбувається під відому музику П. Чайковського «Спляча красуня». Навіть назву скоротили, як і завжди скорочують музику цього балету (тривалість в оригіналі – чотири години), залишивши тільки «Красуня». Перед цим балетом Ж.-К. Майо звертався до музики О. Скребіна для втілення ідеї балетів «Де місяць» (1994) та С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» (1996). Крім того, балет Ж.-К. Майо «Тема і чотири варіації» (1993) є ремінісценцією на два одноактні балети Дж. Баланчина «Чотири темпераменти» (1946) на музику П. Хіндеміта та «Тема з варіаціями» (1947) на музику П. Чайковського.

Ж.-К. Майо любить класику, але за законами постмодерністського мистецтва. Використання музики П. Чайковського в його балеті «Красуня» носить експериментально-новаторський характер. Музика Чайковського і зміст «Красуні» Ж.-К. Майо на перший погляд презентують нову версію чи-то Лускунчика, чи-то Попелюшки. Чоловік-красень у червоному комбінезоні з привабливими вушками ніби з країни Дурнів керує танцями Петрушок та Скоморохів. Дівчата із надувними грудями та вагітними животами стають об'єктами уваги цілої низки глядачів-поціновувачів їхньої «краси»: Санітарів, Поварів, Сніговиків. І от з'являється в Рожеве одягнена, з білою короною у вигляді шишок, Чарівниця. Казкова Красуня народжується з величезного прозорого шару в оточенні прекрасних юнаків, які настільки вражені вмістом шару, що не в змозі утриматися від того, щоб його розірвати. Отже, шокуюча поява Красуні супроводжується страхом за те, що вона може померти, бо у перші секунди появи не може дихати. Майо у цьому балеті звертається до подій казки Шарля Перо, де більше фантастики, ніж лірики Чайковського, Петіпа і Діснея, як було у попередніх постановках.

Цей страх переслідує глядачів і далі, тому що виникає наступна небезпека – від присутніх шанувальників. Прямо на наших очах з величезної прозорої кулі, як з повітряного шару, народжується Казкова Красуня. Зруйнувавши оболонку, оточення змушує Красуню підкоритися натовпу і танцювати. Тепер її можна образити, знищити, використати, привласнити. Кожен хоче хоча б доторкнутися до неї. І ось Красуня залишається оголеною. Її краса беззахисна, вона як лялька в руках людей. Здавалося б, уже ніщо її не зможе врятувати, але тут з'являються Чарівники і відновлюють справедливість. Відбувається відродження Красуні на тлі сонячного світла, яке збільшується і ось уже на екрані з'являється безліч рук і серед них виділяється якийсь Юнак. Він тримає в руках прозоре яйце-колбу, як символ нової Краси. Юнак-принц потрапляє в темне царство, де звучить Арфа (Принц майже як Орфей в пошуках своєї Краси-Еврідіки), і, о диво, з'являється Рожева Чарівниця в короні з шишок.

Навколо густі зарості, практично нетрі, десь далеко в гілках дерева, а внаслідок виявляється, що це острів, – Головна Красуня. В її жовто-білому вбранні з білим підсвічуванням, вона чомусь схожа на чоловіка і знаходиться в стані сну. Принц обдаровує її поцілунком, вона прокидається і починається чудова сцена кохання на воді. Відома висхідна секвенція П. Чайковського у скрипки вінчає цей любовний дует. І ось вже перед глядачами цікавий костюм Красуні, який імітує тіло Русалки. Раптово водний простір зникає і в коробці-візку приїздить Червоно-чорний командир – це швидше за все висока королівська особа. За ним приїжджають, вдаються злі сили, але вони не здатні перемогти Кохання, тому тема кохання звучить переможно. Червоно-чорний командир знімає вуха і прокидається, злі сили розчиняються, і балет, закінчуючись, символізує торжество Добра, Світла і Краси. Як в ірреальному творі постмодернізму, у балеті Майо усе відбувалося уві сні.

Ось такий зміст нового балету «Красуня» Ж. -К. Майо. Зі старим балетом «Спляча красуня» його ріднить тільки музика П. Чайковського. Крім того, музика є кодом, який в змозі тримати глядача у сильній емоційній напрузі до са-

мого кінця. Виявляється, що музика Чайковського у балетах різних постановників отримала нові художні інтерпретації, що в культурологічній герменевтиці відповідає визначенню коду в мистецтві.

«Подвійне кодування» в мистецтві постмодернізму відтворює відомі культурні коди через деконструкцію з відкриттям супутніх значень, що віддзеркалюється у структурі і гібридному контенті постмодерністського балеті «Красуня» Ж. -К. Майо.

Формула любові і проста, і складна одночасно. У любові немає логіки. Початок людської любові – любити Ніщо в іншій людині, її несхожість на інших, її неповторність. Як тільки кохана людина стає схожою на інших, неповторне, індивідуальне знаходить словесне вираження, змінюються почуття до неї. Цікаво цю тему представляє молодий хореограф *Артем Шошин* у балеті «*Ближче, ніж кохання*» (2015). Музичний матеріал для постановки він знаходить у музиці композиторів епохи бароко (Й. Пахельбель, Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк, А. Вівальді, Е. Боссо, А. Марчелло). Тема балетного спектаклю – це вічна тема Любові, яка має свою формулу. За задумом А. Шошина, одна пара закоханих розкриває почуття пристрасті, романтичного кохання у період, коли неможливо словами пояснити, що саме ти знайшов у цій людині. Вона є втіленням найвищої досконалості, володарем неповторної індивідуальності та особистісної сутності. Тож, Любов пронизує закоханих. Але проходить час, і буденні справи порушують гармонію почуттів.

Друга пара танцівників представляють інший період розвитку почуттів: перевірка почуттів буденним життям, відкриттям одне в одного інших рис характеру, які були приховані пристрастю і першою закоханістю: «в людині, після її порівняння з іншими людьми, залишається Ніщо» [32, с. 785]. Тому третя пара закоханих у минулому демонструє почуття після пристрасті, страх перед самотністю, розчарування в світі. Жінка в білому одязі символізує весняний ранок, коли рух життя спрямований вперед, а попереду тільки світлі і радісні очікування, які приносить Сонце. В українській символіці білий колір в давнину був кольором Білобога, ангелів, святих і праведників. Тож, надія в балеті

«Ближче, ніж кохання» одягнена в світлу чистоту крапель небесної води і гармонію цілого світу [32, с. 690].

Не менш цікавим є й інший приклад, де реалізуються коди постмодерністського дискурсу як ознаки «подвійного кодування», а саме балет *«Майстер і Маргарита» Давида Авдиша* (2013, Київ) за мотивами однойменного роману Михайла Булгакова. Створена версія балету відповідає новому, але вже вторинному тексту. Прийоми, які є характерними для техніки постмодерністського письма, активно використовуються авторами балету. Саме такими прийомами, які обумовлені «подвійним кодуванням», автори балету звертаються до різних верств публіки, включаючи до перегляду балету як любителів класики, так і сучасного балету [16, с. 92].

Кожен глядач вибирає свої *улюблені «коди»* із нової версії балету-фантазмагорії *«Майстер і Маргарита»*. Цитати, алюзії і ремінісценції як прийоми «подвійного кодування» в мистецтві пронизують увесь балет. Хоча жанр балету не завжди активно реагує на нову естетичну реальність, але індивідуальні художні стратегії хореографів, композиторів, оформлювачів проявляють інтерес до створення та розкодування комбінованих чи інтертекстуальних творів. Аналіз техніки розкодування подібного постмодерністичного твору виявляє стирання існуючих кордонів між елітарною та масовою культурами, що у цьому балеті-фантазмагорії, перш за все, стосується музики. Сценічні дії балету розгортаються під симфонічну музику Д. Шостаковича (яка є тут домінуючою і це не випадково, бо сюжетні події збігаються із життям, творчістю та естетичними поглядами цього композитора), Г. Берліоза, Г. Малера, Ж. Оффенбаха та клавірну – Й. С. Баха, інтегровану з піснями воєнного часу, наприклад *«Синенька хустинка»*, крім того, звучать канкан, радянські пісні-марші та ін. На нашу думку, дихотомія масового та елітарного музичного оформлення забезпечує в балеті і діалог, і гру з семантикою та метафоричністю, тобто радикальний плюралізм як вияв «подвійного кодування» (за визначенням Ч. Дженкса) [16, с. 92].

Дії роману М. Булгакова, який критики іноді називають «фантастичним, фантазмагоричним чи «романом у романі», що вже відповідає естетиці пост-модернізму, хоча за часом з ним не збігається, та балету-фантазмагорії Д. Авдиша розгортаються в трьох різних планах, забезпечуючи чітку семіотичну структуру: реалістичний світ московського життя 20 – 30-х років ХХ ст., ершалаїмського світу з Біблії та фантастичного світу Воланда з його почтом-оточенням. Структура жанру «роман у романі» надає можливості авторам наблизитись до подій часової дистанції у дві тисячі років, що для твору постмодерної естетики є характерним явищем. Критик Лесскіс називає роман М. Булгакова «подвійним» [211, с. 53]. У розвитку сюжету роману спостерігається абсурдність, протиріччя, порушення звичної логіки з кабарешним весіллям та трагедійною розв'язкою.

Балет, попри такі романні особливості, вибудований логічно, послідовно, що адекватно розкриває навіть те, що складно сприймається в романі. Крім того, так само, як у музиці, існує звернення до різних музичних шарів, так і в хореографії відбувається поєднання різних балетних стилів: класики і сучасності. Але побудова хореографічних номерів включає ті самі романні особливості – містичні та фантастичні (політ Маргарити, розп'яття Ієшуа, прообразом якого є біблійний Христос, перетворення Воланда та компанії, зустріч з Понтієм Пилатом), жартівливі і саркастичні (кіт Бегемот, Коров'єв, Азazelло, Гелла, поети-сатирики Берліоз і Бездомний), ліричні (сцена Майстра і Маргарити).

Перефразований вираз Р. Барта *про зв'язок між світом кодів*, на наш погляд, реалізується у зверненні автора балету до образів потойбічного світу, створюючи «подвійне кодування» з абсурдизмом (Ж. Ліотар). Такий прийом надає можливість розкрити суспільні проблеми, сучасні для авторів, та відкрити вічну подвійність природи людини. Власне, несприйняття Булгаковим радянської дійсності і породили в романі і, відповідно, в балеті масу кодів-образів, які відносяться до різних світів, як онтологічних, так і культурно-іс-

торичних. До того ж, у балеті його постановники-хореографи плідно використовують низку музичних творів, які відносяться до різних жанрів, стилів, епох з метою організації художньо-естетичної цілісності.

З точки зору семіотики та естетики «подвійного кодування» алюзіями пронизана уся тканина балету. Відтак, перша дія балету починається з номеру «Рукописи не горять» на музику Й. Баха. На фоні вогню з'являється Майстер. Він намагається йти в ногу із часом, бо його серце розривається, воно не погоджується із тим, що написано в рукописі. Майстер бере до рук рукопис і кидає листи паперу до вогню. На екрані з'являється Той, про кого він написав. Одноразово під музику Баха розгортається невеличка, але вагома сцена зустрічі глядача з Майстром, і починається його зникнення, яке нагадує політ листочків тексту до вогню. Він, швидко обертаючись, зникає у сцені тортур людей та їхнього спалення в крематоріях.

Ця сцена переходить у наступний номер «Москва будується», що викликає низку асоціацій, про які не написано в рукописах Майстра. А може й написано. І ось вони – будівельники Москви. Символічно, що ними є персонажі з якогось фільму чи-то жахів, чи-то сатирично-карикатурних сюжетів. І якби не музика Д. Шостаковича, то можна було б уявити й інший розвиток подій. Особливо це стосується фасону одягу жінок: чорні шкіряні плащі з червоними підкладками і на голові шкіряні кепки (шкіряний одяг тоді носили в НКВС).

Москва будується у вогні та диму, у зломі людських долі. Музика Д. Шостаковича настільки адекватно передає той стан, який відповідає тортурам, спаленню, жахіттю, що здається, – це її спеціальне призначення саме для цього балетного номеру. І ось Москва з'являється із пилу і вогню, що алюзіjno приводить уяву до розпеченої доменної печі, в якій згоріли людські долі.

Далі перед нами поет Бездомний, який знаходить рукопис. Його оточують різні люди, але не зрозуміло, що ними рухає: чи вони цікавляться його знахідкою, чи вони мають інший інтерес. У наступній сцені «Берліоз і Бездомний» перший намагається підкорити другого. Тоталітарна система в образі цілого НКВСівського загалу розчавлюють Бездомного, який стає гвинтиком

цієї репресивної системи. Зустріч Берліоза і Бездомного, як у музиці (Д. Шостакович), так і пластиці (Д. Авдиш) підкреслює іронічне ставлення авторів до соціальної й містичної дійсності радянської Москви.

В цілому, балетна вистава концентрує основні моменти роману М. Булгакова, та засобами пластики, музики, міміки тощо розкриває *систему кодів роману*. У повній темряві поява Воланда з-під сцени нагадує нам, що Воланд – представник потойбічного світу і з'явився для того, щоби зробити свої метафізичні, інфернальні справи. Воланд випробовує людство на міцність через спокусливі обіцянки і зваблення. Появу Воланда супроводжує дзвін (у музиці – символ грому небесного, або дзвін як попередження про наближення біди чи то висловлювання свого ставлення до історичних подій [32, с. 35]. У даній сцені, де булгаковський Воланд є породженням смутних часів, дзвін символізує прихід нечистої сили і якихось подальших нереальних подій. Увесь вигляд Воланда та його пластично-танцювальні рухи підкреслюють зв'язок потойбічного та реального світу з ілюзіями інфернальної позачасовості та позапросторовості. Цей зв'язок між світом кодів з різних часів і світом передзнань у мистецтві постмодернізму є одним із проявів «подвійного кодування» (У. Еко). Крім того, у музиці і танцях нової балетної постановки тонко передається булгаковська іронія в іронії хореографічних рішень.

Оригінальна поява Воланда віддзеркалює дії роману, які розпочинаються в Москві на Патріарших ставках. У балеті Авдиша Воланд у здійсненні його «рятівного» плану покликаний допомогти Маргариті зрозуміти, що «Ісус» дійсно існує, та знайти себе в потойбічному світі, який, до речі, іронічно є більш людяним, гуманістичним, ніж реальний, земний. Йому допомагають в цьому загадкові персонажі Фагот-Коров'єв та кіт Бегемот – номер «Воланд і кампанія». Поступово (в інших сценах) цей супровід збільшується – до «кампанії» долучаються Берліоз, Азazelло, Гелла, багаточисельні грішники, запрошені на бал. Після соло Воланда на другому плані сцени починається «Таємна вечеря». Східна мелодія супроводжує дії, які відбуваються як на леонардівській картині і: коли Ісус звертається до апостолів, виникає яскрава ремінісценція

на живописне полотно майстра. Сцена тут поділена на два плани. На першому – Воланд та Іешуа, на другому – з Тайної вечері виокремлюється Іуда.

У наступному номері «Іешуа та Іуда» кожен персонаж знаходиться у своєму світі. Хоча вся сцена викликає асоціації з цирковим номером – не вистачає тільки тварин. Але замість них з'являються східні воїни. Іуда танцює в білому одязі. Його рухи поєднують стилістику класики і модерну, що вельми гостро й іронічно підкреслює «подвійність» його наміру. Сцена закінчується дуже виразно – усі розчиняються у просторі.

Наступна сцена «Іешуа і Пілат», яка відбувається під внутрішньо напружену музику Д. Шостаковича, одразу викликає кілька асоціацій. Театральність акторської гри цих персонажів, їхні значущі пози та жестикуляція відправляють уяву глядачів до класичних традицій в театральному мистецтві. Хоча, на відміну від напруженої музики сцени, у хореографічних рухах Іешуа і Пілата спостерігаємо діалогічність. Крім того, від хореографічної інтерпретації душевного стану Іешуа і Пілата виникають алюзії на передачу почуттів у малярстві. Страх і каяття, кохання і відчай трактовані танцюристами, як у творах художників на їхніх роботах. Відразу згадуються поради італійського художника Леонардо да Вінчі своїм учням: «Старанно намагайтеся спостерігати за тими, хто говорить один з одним, рухаючи руками, і, якщо це люди, до яких можна наблизитися, намагайтеся послухати, яка причина спонукає їх до тих рухів, які вони виробляють... Спостерігайте тих, хто сміється, тих, хто плаче, роздивляйтеся тих, хто кричить від гніву, і такий увесь стан нашої душі» [210, с. 376].

Сцена «Бичування» починається дуже театралью. Окрашені в червоне, як кров, кати наближаються до Іешуа, Пілат опиняється на другому плані. Він намагається продертися до Іешуа, але йому це не вдається. Іешуа розпинають. І у наступній сцені «Патріарші ставки», яка контрастує з попередньою, НКВСниці в червоному і з червоними лозунгами в руках «Ура!», «План», «Вперед» та ін. крокують під окремі акорди баяна, що викликає асоціації з радянськими святами.

Контрастне зіставлення номерів активізує увагу глядачів. І вже наступний іронічно-сатиричний номер «Коров'єв, Бегемот і Берліоз» починається як цирковий номер. Коров'єв і Бегемот демонструють свої фізичні можливості, начебто вихваляючись один перед одним. Вишукують і у залі серед глядачів, хто з ними б помірився силою, як у цирковій виставі. Берліоз спочатку з ними навіть спілкується, але стрімголов з'являються НКВСівці, і він стає часткою їхньої «системи». Позаду виїжджає, на перший погляд, вантажівка, але яка при наближенні стає тюремною камерою. Та їх насправді навіть не одна, а три. Усе відбувається у темряві, тільки вогники від машин-камер висвітлюють сцену. Біля однієї з камер збираються НКВСівці та після того, як вони побачили щось у камері, всі разом вигукують «Ааааа!», і в однієї з них в руках голова людини – це «Смерть Берліоза».

Номер «Облава» займає не тільки сцену, бо й НКВСівці нишпорять із ліхтариками по глядацькій залі в партері у пошуках заблукалих. У повній темряві дівчата-нквсівці діють як кордебалет, що, крокуючи, танцює. Якби не музика Д. Шостаковича, а щось джазове, то можна було б подумати, що це просто банальний канкан. Поступово світло стає почергово червоним або чорним, та з'являється вже інший асоціативний ряд, що нагадує шабаш відьом. Після нього починаються катування. На стільцях сидять затримані в облаві, а за столом трійця, яка спостерігає за їхнім катуваннями. Після знищення затриманих дівчата вже на столі, але ще не танцюють, а тільки роздумують. І тут на першому плані з'являється поет Бездомний («Божевільня Бездомного»). Тепер вже Бездомний на столі, а потім у камері, схожій на клітку для пташок. У «Божевільні» Бездомний зустрічається із Майстром. Майстер його відпускає і починається «Розповідь Майстра про Пілата».

У наступній сцені «Розп'яття» звучить така саме музика Д. Шостаковича, яка звучала в балеті при побудові Москви, що створює певну художньо-образну арку. Тоталітарна давнина і авторитарна сучасність завжди проти особистої свободи, свободи слова і дії. Так завдяки музиці розкривається протес-

тний дух булгаковського тексту. Хореограф наближає глядача до тексту М. Булгакова через асоціативно-образний і смисловий ряди в їх «подвійному кодуванні». Тобто *поєднуються і трансформуються коди літературні, музичні, хореографічні, відкриваючи нові конотації відомих змістів.*

Сцени «Іуда», «Ніза і зваблення Іуди» (використана музика – «Dead can dance») дуже привабливі. В першій з них, незважаючи на європейську мелодію, на відміну від другої, східної, все ж відчувається східні мотиви за сценічною тематикою. Далі номер «Смерть Іуди», коли після катування Іуду знищили: вільна хореографія на музику Шостаковича. І таким само контрастом починається номер «Спогад про першу зустріч Майстра і Маргарити» з романтичною музикою. Тут любовна сцена у стилістиці класичної хореографії викликає масу емоцій і алюзій на відомі балетні твори.

Під музику Баха, як і на самому початку, йде «Розповідь Майстра про написання роману». Із розчинених дверей виходить Маргарита. Несподівано змінюється музика і в домі у Майстра, як птахи нещастя, кружляють НКВСівці. А ось час для Майстра і Маргарити спресувався – про що повідомляє музика з підрахунком годин: «Бім-Бом». Майстра забрали, і в Маргарити залишилися лише спогади. Але незабаром вони з Майстром зустрічаються вже в іншому, потойбічному вимірі.

Починається «Обшук». Багато людей, схожих на шпиків, які стежать за Маргаритою, читають газетки, вибудовується цілий кордебалет. Ця сцена переходить у наступну – «Знищення рукописів», яка закінчується дуже цікавою хореографічною знахідкою. Адже коли рукописи знищено, відбувається тоталітаристське святкування перемоги над свободою слова.

Сенс сцени «Самотність Маргарити» під тему Шостаковича – «система» хоче знищити Маргариту, як і рукописи Майстра. Але це виявляється не так просто. Сцена закінчується поетично: рукописи метафорично перетворюються на снігопад, а від Маргарити «система» відмовляється, і насамкінець вона руйнується.

Друга дія починається із «Похорон Берліоза», який у балеті, за словами В. Туркевича, є втіленням «універсального коваля пролетарського мистецтва, навіть творцем нової суспільної релігії. У вогні й диму осатаніло кують залізо вірно спрямовані пролетарі, а попереду в червоній сорочці крокує Берліоз. За свою ідейну непохитність і віру в ефемерне й недосяжне прекрасне майбутнє, він, як і слід було чекати, розплачується не чим іншим, як власним життям. І знову як притишений кінокадр часу – алюзія епохи прапорів» [349]. Коров'єва та Бегемот йдуть по різні руки від Дами, яка несе голову Берліоза. Втрюх вони погралися з головою, як м'ячем, потім Дама поклала почергово свої ніжки на Коров'єва та Бегемота, і похорон триває далі. По боках процесію супроводжують НКВСівці.

НКВСна компанія в балеті втілена в образі жінок, одягнутих в кабаре-тово-військову форму, яка є своєрідним рефреном і символом радянського терору. Влада знущається над Ієшуа і будь-який наказ влади НКВСівки готові виконувати в той же час. Вони слухняно і «оперативно» затоптують Маргариту, а у сцені поховання урядової особи ридають під замовлення. У сцені з Ієшуа вони карають будь-який прояв свободи. Але, коли треба, ці «жінки-кати» швидко перетворюються на артисток вар'єте з виконанням канкану, який плавно переходить у бойовий танець революційних часів. Розіграна таким чином «епоха перетворень» викликає деякі асоціації із сучасними часами, коли теж дуже швидко окремі партії змінюють свої назви, лідерів, гасла.

Трансформація ж образу Маргарити відбувається протягом двох дій: від жінки-трудівниці до жінки-коханки, яка віддає душу Воланду і перетворюється на відьму-королеву на його балу мертвяків.

Фантасмагоричний бал, влаштований Воландом, ніщо інше, як алюзія до світу живих, до душ людей, які вже давно мертві. Маргарита є королевою балу і втіленням живої душі, яка має кохання Майстра. Образ Майстра теж викликає певні ремінісценції до містифікованих образів. В цілому перша частина балету, хоча і біблійна, все одно викликає асоціації із страшними подіями 20–

30-х років ХХ ст. Сила влади і сила людських мас є символом-кодом епохи та породженням зла і диявола.

Таким чином, у балеті «Майстер і Маргарита» «подвійне кодування» виявляє культурні коди у новій *структурі хореографічного і музичного текстів*. Як постмодерністський текст, він включає в себе художні образи із раніше створеного тематичного матеріалу і технік авангарду та популярної культури – це стосується музики і хореографії, світлового і сценічного оформлень. Внаслідок цього автори «апелюють до мас і до професіоналів», що є характерною рисою «подвійного кодування» в мистецтві. Крім того, відбувається *перегривання першоджерел*: не тільки літературного, а й музичного, бо музика була написана не спеціально для балетної вистави, тому використовується навіть з деконструктивним переінакшенням. «Мовна гра» в музиці так само і хореографічна гра створюють той «радикальний еkleктизм» у всьому творі через пародійне зіставлення текстуальних світів, про який говорив Ч. Дженкс [16, с. 95].

«Подвійне кодування» реалізується також у балетах-присвятах та музиці, яка не була створена спеціально для балетів. Німецький хореограф **Уве Шольц** поставив балет «Вагнер» (1992) на музику знаменитого композитора; «Створення світу» (1998) на музику ораторії Й. Гайдна; «Велика меса до-мінор» з музикою В. А. Моцарта (1998); німецький хореограф М. Шрьодер – балет «Рахманінов» (2014), «Реквієм» В. А. Моцарта (2014); Дж. Ноймайера – балет «Прощальна симфонія» (1984) з музикою симфонії Й. Гайдна, де зустрічаємося з особливим різновидом інтерпретації музичного тексту.

У своїй творчості німецький хореограф *Маріо Шрьодер* (Лейпциг) експериментує з музикою у балетних виставах. Музичними кодами його балету «Джим Моррісон» (2009) стали знамениті пісні гурту The Doors. Американський співак, поет, автор пісень, лідер гурту і вокаліст Дж. Моррісон відомий як своїм характерним голосом, так і своєрідністю власної сценічної фігури, саморуйнівним стилем життя і своєю поетичною творчістю. М. Шрьодер втілює

його образ через хореографічне розкриття співацького життя і творчості. Навіть у невеличких цитатах вокаліст відкривається перед слухачами з ідеями, що «існує відоме та існує невідоме, а між ними двері», «Слухайте, справжня поезія нічого не говорить, вона просто відкриває можливості. Відкрийте всі двері. Ви можете увійти в будь-яку, яка вам підходить», які передбачають «подвійність» розуміння, як принцип поетичного стилю взагалі» (Джим Моррісон).

Кодами балету М. Шрьодера «Чаплін» (2010) стала музика з фільмів Чарлі Чапліна та його образ Актора. Хоча хореограф активно використовує й музику інших композиторів і виконавців: Джона Адамса, Руджеро Леонкавалло, Альфреда Шнітке, Коліна Метьюса, Самюеля Барбера, Бенджаміна Бріттена, Ріхарда Вагнера, Ганса Вернера Генце, Йоганнеса Брамса та ін. Звичайно, такі цитатні кодові сигнали мають гібридний вплив і на зір, і на слух, допомагаючи глядачам «розкодувати» хореографічний зміст творів та виявити сутність «подвійного кодування» як символіки нового художнього змісту з невичерпними можливостями різних інтерпретацій. Невисокий зростом чоловік зі смішними вусиками, у капелюсі-казанку – така відома і така загадкова особистість – вже давно стала символом епохи початку кінематографу. Роздумам про людину присвячений і цей балет, наповнений протиріччями, які були притаманні життєвій долі й особистості Чапліна як коміка за професією і політика. Балет являє собою розповідь мовою хореографії про події життя та складнощі в творчості не тільки Чапліна, а й Митця взагалі.

Виникає паралель із балетами Піни Бауш, особливо із фільмом-балетом «Пані та панове за 65» (1998) на популярну музику німецьких ретро-пісень 30-х років ХХ ст., джазу, танго. Радикально нового в цьому немає, бо легка (за своїм призначенням) музика привертає увагу хореографів уже в середині та наприкінці ХХ ст., як і на початку ХХ ст., наприклад у балетах французького композитора Д. Мійо. Дії балету П. Бауш розгортаються в старому дансингу саме під таку музику. Основною темою фільму-балету «Пані та панове за 65» стає пошук «другої половинки» – незмінна тема-код у всі часи. Вже сам фільм-

балет є однією із версій спектаклю «Зони контакту» (1978), в якому брали участь люди відповідного віку без акторських навичок. У зв'язку з цим, знову згадується Р. Барт, який наголошує, що кожен художній твір – це текст, що відправляє пам'ять до багатьох джерел минулого завдяки цитуванню [33, с. 388].

4.4.3. Кодування, перекодування і розкодування в сучасній хореографії

Сучасна хореографія – мистецтво символів і одночасно кодів. Музика і танцювальні рухи символізують та кодують, а назва балету та його лібрето спрямовують рецепцію на розкодування. Тут важливо згадати положення М. Мамардашвілі та О. П'ятигорського про те, що «символи є безпредметні, оскільки ніяка редукція символізуючого ними змісту (тут «редукція» у феноменологічному сенсі) не приведе нас до об'єкта» [240]. Звідси стає зрозумілим, що хореографічні рухи-символи-коди не можуть стати предметом рецепції та рефлексії з однозначним розкодуванням – завжди буде «подвійним». Необхідно також спиратися на їхнє визначення «подвійності» предметності у символізації, а саме, «якщо умовно говорити про предметності символів, то вона двояка: там є завжди безпосередній предмет, «річ» символу і «предметна уявність», що позначається символом станів і структур свідомості» [240].

Не є винятком і *балети П. Бауш*, наповнені символічним змістом як у музиці, так і в умовному сюжеті. Так, класична хореографічна фантазія «Повний місяць» (2006) передає любов П. Бауш (з музикою Vollmond) до природних явищ, серед яких особливе місце займає феномен води. Вода для неї є символом життя та постійних плинних змін. Якщо згадати загальні відомості про символіку води, то виявляється, що вона всюди – в освяченні і сама є освяченою, в обрядах з водою вона виступає як символ людського здоров'я. І на сцені в балеті саме вода заповнює увесь простір: вона у келихах, відрах, стіною йде дощ. У зв'язку з цим виникають паралелі, алюзії на бачене, почуте раніше: при хрестинах дитини, під шаленим дощем, під час богослужіння, на релігійних святах. Присутність води на сцені поступово збільшується, від її проникнення

усюди змінюється енергія хореографії, як психічно змінюються відносини поміж людьми. Балет ущерть наповнений символікою води, а коди водної стихії розповсюджуються на сприйняття всіх дій.

Трансформація відомих музичних кодів у символіці хореографії стає відкриттям їх нового змісту і «подвійним кодуванням». Балети під назвою «Карнавал тварин» з музикою К. Сен-Санса з'являлися неодноразово. Наприклад, у творчості хореографа П'єра Дарде (фр. Pierre Darde, 1997), у хореографа Крістофера Уїлдона (2003, Нью-Йорку, Сіті балет), хореографа Олексія Ратманського (2003, Сан-Франциско). Крім того, ще у 1974 р. музика сен-сансової сюїти використана в балеті Ролана Петі «Пруст, або Перебої серця», хоча його зміст аж ніяк не пов'язаний із назвою «Карнавал тварин».

Важливим засобом кодування і розкодування в сучасному балеті є *перетворення сюжетів* – поява діяхронічних кодів і епіфоричне оригінальне створення нового сенсу з балетної музики класичного періоду. До того ж використання у балетному спектаклі небалетної симфонічної або камерної музики, синтез або мікст старого і нового в поєднанні із фрагментами реального художнього процесу посилюють та корегують сучасну хореографічну ситуацію та її рецепцію. *Іронічне переосмислення* елітарного та домінування ідеалів масового стали основною формою хореографічної майстерності, починаючи з ХХ ст.

Музика (аудіальна система) допомагає здійснити в балеті зв'язок між вербальною та невербальною системами. При всій оригінальності сюжету, все ж «Карнавал тварин» нагадує балет П. Чайковського «Лускунчик», оперу М. Равеля «Дитина і магія», балет К. Уїлдона «Пригоди Аліси в країні чудес». Така ж сама форма – алюзійна і пастішна – подачі матеріалу.

Стійкі асоціації із класикою балетного жанру – «Лускунчиком» – викликає балет англійського хореографа *Крістофера Уїлдона* (Christopher Wheeldon) та композитора Джобі Телбота «*Пригоди Аліси в країні чудес*» (2011).

Казка «Аліса у країні чудес» містить одинадцять віршів, більшість з яких є пародіями на популярні повчальні вірші та пісні того часу. За небагатьма винятками, вони малознайомі сучасному читачеві. Крім того, автор – англійський математик, поет, письменник Чарльз Лютвідж Доджсон, відомий за псевдонімом Льюїс Керролл, ще у ХІХ ст. (1862–1865) створив чи не найкращий зразок літератури в жанрі абсурду, де використовуються численні математичні, лінгвістичні та філософські жарти та алюзії. Тож не випадково, що цей твір став об'єктом постмодерністичного балету із багатьма моделюваннями шляхом експериментування із штучною реальністю – відеокліпами, комп'ютерними іграми, атракціонами [278, с. 226].

У розгортанні балетної дії Аліса зустрічає низку незвичайних персонажів, потрапляє в казкові ситуації та розіграші. Навіть є зустріч із темними силами на жахливій кухні, зі страхітливим безтілесним Чеширським Котом. Із задоволенням танцюють гральні карти. Королева Сердець влаштовує веселий розіграш із сплячою красунею. Аліса танцює із Валетом Червей класично-романтичне па-де-де. Тобто цей балет насичений яскравістю і незвичністю декорацій та костюмів, обладнанням сцени сучасними спеціальними ефектами, театральними знахідками у постановці та хореографії [410], є справжнім *лабіринтом* як за змістом казки, так і за створеним дійством. Хореографічна мова стає *мовною грою* із «подвійним кодуванням» і розкодуванням першоджерела. Цей балет є яскравим прикладом «подвійного кодування» як інтертекстуального діалогу з різними кодами мистецтва, включаючи коди сучасного медіа-арт.

Здатність без слів установити семантичний зв'язок між діями, кодами-образами і розкодувати будь-яку інформацію має і вплив музичних тембрів на слухача, їхні образно-асоціативні можливості водночас з їхніми унікальними темброво-інструментальними характеристиками. Тому симфонічна казка «Петрик і Вовк» (1936) С. Прокоф'єва є саме таким прикладом втілення тембрового кодування в балеті. Музичну казку про безстрашного піонера Петрика композитор створив всього за чотири дні. Надзавданням цього твору було

ознайомлення маленьких слухачів з інструментами симфонічного оркестру. Слово читця (текст також належав композитору) чергувалося із музикою, яка образно, із властивим Прокоф'єву гумором, змальовувала казкові ситуації та характери. Кожен персонаж був представлений характерним тембром того чи іншого інструмента: Петрика зображувала група струнних, Дідуся – фагот, Пташку – флейта, Кішку – кларнет, Вовка – валторни, постріли мисливців – литаври й барабан.

Хореографів увесь час привертала танцювальність цієї музики яскравістю та театральністю. Після першої сценічної постановки музичної казки, яка відбулася в 1940 р. у США, балет розпочав свою мандрівку світом (Англія, Бельгія, Німеччина, Італія). Музика Прокоф'єва «Петрик і Вовк» як симфонічна казка, що знайомить дітей із музичними інструментами, стала основою балету, що знайомить дітей вже із мистецтвом класичного танцю. Мовою музики і балету йдеться оповідь про сміливого хлопчика, який за допомогою Пташки зумів перехитрувати і провчити Вовка. Мову танцю підсилює і голос читця. Уся сценічна історія є лицедійством, музично-хореографічною фантазією з подвійним прочитанням інтонацій і рухів.

Для сучасного балету характерне запозичення великих обсягів музики (симфонічної, оперної, вокальної, камерно-інструментальної тощо), яка не була призначена для сцени. Тож, протягом ХХ ст. з'являлися нові визначення балетних спектаклів – балети-симфонії, балети-ораторії, балети-картини Піни Бауш, Моріса Бежара, Ролана Петі, Джона Ноймайєра, Радю Поклітару.

Звідси ще один приклад кодування і розкодування в балеті «Болеро» (2007) з музикою М. Равеля та хореографічна сюїта «Дош» (2007) Радю Поклітару. Хореограф нагадує, що музика Равеля «Болеро» була написана під впливом від побаченого ним першого конвеєру на заводі. У балеті ж Р. Поклітару Людина шукає сама себе.

Хореографічна сюїта «Дош» складається із різних музичних контрастних світів. Один світ – це музика народів світу: східна молитва, румунська пісня, єврейська пісня, колискова, грузинський хорівий спів. У іншому світі –

Прелюдії і фуґи «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха звучать у масових сценах, які скріплюють індивідуальні портрети, тріо, дуети, соло з музикою різних народів. Танцюристи говорять, кричать, активно користуються мімікою, діючи, як актори в театрі. Назва «Дош» обігрується появою парасольок в кінці дійства. На танцюристів сиплеться дош [407].

Фрагментарність, мозаїчність як ознаки постмодернізму в цілому, так і програми подвійного кодування стають формою текстотворення в балеті «Снігова королева» в постановці *Аніко Рехвіашвілі* та диригента Олексія Баклана (2016) з музикою класичних «шлягерів» П. Чайковського, Е. Гріґа, О. Лядова, А. Рубінштейна, Ж. Массне та ін. Уся відібрана авторами балету музика вже за природою танцювальна і просто красива, вдало поєднується із класичними балетними па. Але протягом розвитку сценічної дії виникає стільки алюзій, ремінісценцій, нових конотацій, їх розкодування у відгадуванні мелодій, що забуваєш про назву балету і навіть зміст казки «Снігова королева». Хоча ідеї казки про перемогу дружби, вірності над злом відомій нам з дитинства, у балеті вони стали дещо іншими. У казці Г. Х. Андерсена, як і у казці Е. Т. А. Гофмана «Лускунчик», є філософський і християнський підтекст. На прохання Північного оленя надати Герді сили, чарівниця-фінка відповіла, що дівчина має настільки сильну волю, що більше вже не може і бути. Перед замком Снігової королеви Герда почала читати молитву, яка допомогла їй звільнити шлях до замку королеви.

Але чітко вибудованої лінії хореографічного розвитку в цьому балеті не було. Як і музика відомих композиторів, запозичена із різних творів («Дитячий альбом», «Пори року», симфонія П. Чайковського, «Танець Анітри», «У печері гірського короля» Е. Гріґа тощо), так і сприйняття хореографічного змісту мозаїчно розпадалося то на «Жизель» – із «Каєм», коли він вирішив поїхати із Сніговою королевою, то на «Лускунчик» і «Сплячу красуню», – коли в домі Бабусі ялинка, подарунки, кружляння сніжинок. Сцена тролів із дзеркалом складалася із виконання синхронних рухів по обидві сторони дзеркала, доки

не з'явилася Снігова королева і не розбила його. Дуже ефектна сцена із розбитим склом, яке перетворилося на зимові візерунки.

Відтак, «подвійне кодування» в балеті «Снігова королева» є винаходом нових значень культурних кодів – відомих образів казки «Снігова королева», музичних шлягерів-п'єс із «Дитячого альбому» та «Пір року», мотивів із симфонічної музики П. Чайковського, відомих номерів сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга. Знайомі музичні, літературні, хореографічні коди «зазвучали» по-новому, отримали «подвійне кодування» з «інтертекстуальністю» (вислів Ю. Крістєвої) як «поліфонічний роман» (М. Бахтін), або організували «синтез культурних кодів» (Р. Барт).

Переосмислення класичних балетів, інше трактування їхніх сюжетів і балетних прийомів іноді настільки змінює всі попередні стандарти, що виникає новий хореографічний твір з інноваційними кодами і постмодерністськими конотаціями. А саме, класичний комплекс стандартних ознак (акцентованість, квадратність, повторність, дзеркальність) змінився на імпровізаційність, з'явилися виступи босоніж та без традиційного балетного костюма, що супроводжувалися спонтанним емоційним настроєм виконавців. З цієї точки зору дуже цікаві нові постановки Р. Поклітару – «Гамлет» (2015) за музикою Дмитра Шостаковича та «Симфонія в трьох рухах» (2015) за музикою Ігоря Стравінського. До того ж остання викликає асоціації з військовим кінематографом [350].

Також характерними ознаками постмодерністичної творчості є прийоми «театр у театрі», «дзеркало у дзеркалі», «театр у ТВ». Дзеркало є певним мотивом для М. Бежара. Для нього є творче життя артиста і внутрішній світ артиста в дзеркальному відображенні. У хореографії М. Бежара роль дзеркала пов'язана з візуальним укрупненням емоцій та пластичним проникненням до образу.

У Раду Поклітару в цьому аспекті виник балет «Кармен TV» (2006). Звичайно, його увагу, як і багатьох постановників, привертає спочатку літератур-

ний матеріал. Але існують стійкі конотації, пов'язані як з використанням «ансамблю текстів» хореографів-класиків, так і комплексом постмодерністичної естетики («світ як текст», «світ як хаос», «світ як відкритий твір»). До Поклітару «Кармен» має багато нових прочитань музики і сюжету з певною націленістю на експеримент і в галузі художньої форми – зокрема, балет «Рушниці і кастаньети» у «Пейдж-Стоун балеті» (Чикаго), балетмейстер Б. Стоун. Зміни відбулися і в музиці: балет-фламенко «Кармен» (1992) Рафаеля Агілара на музику Жоржа Бізе з музичною фантазією на теми з опери «Кармен» Пабло Сарасате і танцями фламенко. Майже тим самим шляхом пішов авангардний хореограф Матс Эк. Вистава «Кар Мен» (у назві зазначена гра слів) британського хореографа Метью Борна (2000) містить еkleктичне поєднання сюжетів новели Меріме та лібрето «Вестсайдської історії» з музикою Бізе в оркестровці Щедрина. До «Кармен» також звернувся італійський балетмейстер бельгійського походження Міша ван Ук (2009).

У Поклітару ж «балет на ТВ» породжує алюзії одночасно на класичні – елітарні та сучасні – масові постановки та заповнює відчуття прірви між ними. Його трактування сюжету Меріме і музики Ж. Бізе виявилися відкритими для постмодерністичних прийомів «подвійного кодування» (інтертекстуальність, багатошаровість відтворення і прочитання тощо).

В аспекті інтертекстуальності французький танцівник і хореограф *Ролан Петі* на музику концертів А. Вівальді «Пори року» зробив хореографічну композицію (1984), в якій був використаний запис ансамблю І. Музичі. Вже сама назва «Пори року» є своєрідним кодом. І для музики – це теж вже культурно-історична кодова назва, що йде від: концертів А. Вівальді; ораторії Й. Гайдна за лібрето барона Годфрида ван Світена на основі поеми Джеймса Томсона (1801); фортепіанного циклу П. Чайковського; менш відомих опусів з назвою «Пори року» – балету Маріуса Петіпа за музикою О. Глазунова (1900); балету Мерса Каннінгема на музику Джона Кейджа (1947). Зазначена сюжетна основа приваблює багатьох створювачів балетів, зокрема, Костянтина Сергєєва (1974) та Джерома Роббінса (1979) за музикою Джузеппе Верді. У ХХІ ст. з'явилося

ще кілька музичних версій однойменних балетних постановок: композитора В. Мартинова (2013) та хореографічний цикл композитора Григора Ахіняна (2014). Усі згадані твори сприймаються за допомогою відповідних кодів, а символічні образи в них створюють відтак «подвійне кодування». Разом з тим усі твори, незалежно від їхніх жанрів, хоча мають спільні коди, але й також свою унікальну систему розкодування, засновану на різних принципах мови мистецтва – і музичного, і хореографічного.

У цьому естетичному контексті, включаючи коди різних культурних епох у свої твори і присвячуючи їх пам'яті минулих століть, балетмейстер Ролан Петі стимулює інтерес до історії балету та історії художньої культури. Так, у 1949 р. він поставив балет «Кармен» за однойменною оперою Ж. Бізе. Таке звернення балетмейстера до музики Ж. Бізе та образів опери, які вже стали образами-кодами і музичними символами, теж відтворює принцип «подвійного кодування». Балетна репрезентація «подвійних кодів» здійснює вплив на глядача через музично-емоційне та хореографічно-пластичне тяжіння до класики. У балеті Р. Петі, завдяки «схрещуванню» різноякісних стильових практик, притаманних як елітарному, так і масовому мистецтву, забезпечується постмодерністичне розуміння специфіки художньої творчості і «подвійного кодування» в мистецтві. Тут так само виникають «множинні просторові образи», «складки» і «ризми» (Ж. Дельоз), співзвучні «мережі» або «лабіринти кодів» (Р. Барт), «хора» (Ж. Дерріда).

Такі зміни акцентів у семантиці нових балетів, на відміну від кодів класичних вистав, притаманні новітньому часу. Наприклад, знаменита інтерпретація «Лебединого озера», яка була зроблена культовим балетмейстером авангарду М. Бежаром, та її хореографічний текст, побудований на фрейдистському трактуванні основних мотивів канонічного сюжету та виразно відсилаючи до біографії композитора. Якщо в балеті Ж.-К. Майо «Озеро» (2011) (алюзії на «Лебедине озеро» П. Чайковського) зміни торкнулися всього, і музики в тому числі, бо балетмейстер додатково використав музику свого брата Б. Майо, то у Р. Поклітару музика П. Чайковського зберігається, але повністю

змінюється лібрето, доповнюючи назву варіативним поясненням – «Лебедине озеро. Сучасна версія» (2014). На першому плані цього балету – чоловічий образ Лебеда, якому змінюють стать (якщо згадати наркомана Ромео у Поклітару, то вибудовується ланцюг соціальних проблем у постмодерністичному мистецтві, про які писав Ж. – Ф. Ліотар).

Тут, з точки зору концепції «подвійного кодування», у різних виставах (Р. Поклітару, Ж.-К. Майо) наша пам'ять так чи інакше спирається на образ-назву (і навіть збіг із відомими лібрето) та код-музику П. Чайковського. Але осучаснення змісту балету у вигляді акцентування соціальних проблем, близьких молоді чи людям, проживаючим у наш час, прискорює процес розкодування старого змісту в іншому новому культурно-історичному контексті. Складність і суперечливість перекодування і нового прочитання тексту прив'язані як до колишнього коду музики і назви, так і до сучасних кодів культури в їх контамінації.

Одним із видів *хореографічної контамінації* є змішування кількох подій у хронотопі балетного наративу, або вкраплення подробиць однієї події до іншої, одного хореографічного тексту до іншого. Як приклад, Володимир Васильєв як «Ікар» з однойменного балету С. Слонимського у сцені в храмі перед польотом. Інший приклад, – «Мазурка» О. Скрябіна, потрапивши до балетної інсценізації, більше нагадує за змістом контамінації у філології, коли мається на увазі злиття двох або більше схожих за змістом слів або понять в одне.

У зв'язку з цим важливо зазначити, що сучасні хореографічні коди збігаються, за М. Фуко, із конкретними формами мислення, знання і науки через т. зв. епістеми, «дискурс», «дискурсивну практику», «дискурсивні події», «архів». Це виявляється, зокрема у балеті Ролана Петі «Пікова дама» (1978) з музикою однойменної опери П. Чайковського. Балет був написаний для відомого танцівника М. Баришнікова, що позначилося на зміні лібрето, який більше відповідає змісту повісті О. Пушкіна. А хореографічна розповідь Р. Петі присвячена дискурсу людської природи, людської душі. Сутність образу Германа

розкривається через сильні почуття, пристрасть до багатства, прагнення збагатитися. Ця мрія пов'язана із образом Графіні і знаходить «дискурсивну практику» в «семіотичній структурі» (Р. Якобсон та У. Еко) балету як певний «лейбл, лабіринт» (У. Еко).

З цієї точки зору музика О. Скрябіна стала для Майо лейблом романтизму і свого роду кодовим лабіринтом для розвитку подій у балеті «Dove la Luna» (1994). Романтизоване світлове оформлення, темна сцена та контрастне світло створили завершений образ місячного неба. Балерина ніби попадає у лабіринти життя з його складнощами і ілюзорними пошуками. Усі дії розгортаються під звуки рояля. Класична хореографія (сольні варіації на пуантах) чергуються із вільними пластичними рухами. Символіка рухів має велику кількість значень, що і є «подвійним кодуванням» з багатозначним розшифруванням, семіотичним декодуванням відомих кодів.

Так само перекодованим є і балет «Decadance» визнаного ізраїльського хореографа Охада Нахаріні (навчався у Марти Грем в Нью-Йорку (1990 рік) і працює в Dance Company в Тель-Авіві) на музику Переса Прадо, Джона Бузоні, Антоніо Вівальді. Працюючи на міжнародному Globetrotter, хореограф поєднує характерні стилі руху традиційного танцювального мистецтва Ізраїлю з класикою. Його творча манера характеризується винятковими гнучкими рухами тіл: вибухових вивержень, імпровізаційності, гострої життєздатності.

Тож, досвід минулої культури у вигляді кодів і процесу перекодування в постмодерністському мистецтві «рухливої пластики» присутній у різних формах. Тому і кожен художній текст у хореографії представляє собою образну тканину з цитат, алюзій, ремінісценцій, *deja-vu*. Зокрема, рекламна привабливість у балетних виставах постмодернізму, перш за все пов'язана з використанням відомих назв творів-шлягерів «Майстер і Маргарита», «Лускунчик», «Спляча красуня», «Кармен», у дитячих балетах – повтор чи нагадування відомих казкових сюжетів «Снігова королева», «Муха-цокотуха», «Мауглі».

Видатні хореографи протягом ХХ – початку ХХІ ст. репрезентують експериментальні твори, які віддзеркалюють важливий принцип «подвійного кодування» у творах, цікавих як масовому читачу, так й інтелектуалу. Характерними прикметами постмодерністського письма є «цитати, монтаж різних дискурсів, розширення категорії текстуальності, різного роду трансгресії» (Ж. Липовецьки), в тому числі у хореографічному тексті балету.

Тут проблеми наступності, ставлення до традицій та інновацій висвітлюються по-новому, внаслідок балетного використання прийомів «подвійного кодування». Хореографічна мова як мова пластичних рухів так само є різновидом «комунікативних архетипів» (Д. Кірнарська), які виокремлюються у специфічних балетних рухах: заклик, прохання, медитація, гра.

Еклектичність стилістичних засобів, музична фрагментарність і сюжетна невизначеність створюють умови для подвійного розкодування змісту хореографічних творів на класичні сюжети і музику. При цьому класичні сюжети з їхніми героями, музичні твори як спеціально балетні, так і музика, не призначена для балетів, стають кодами з подальшим процесом кодування глядачів і слухачів.

Розкодування хореографічних емблем відбувається через функції семантики, засоби трансформації знаків, символів та кодів та включення їх в систему інтертекстуальності.

Усі ці пошуки хореографів і композиторів відповідають естетичному положенню про «подвійне кодування» в мистецтві постмодернізму: «Постмодерністський діалог з історією культури пов'язаний з відродженням інтересу до проблем гуманізму в мистецтві, тенденціями його антропоморфізації, що виражається і в поверненні до фігуративності, пильній увазі до змістових моментів творчості, його емоційно-емпатичним аспектам. Разом з тим полемічна напруженість цього діалогу створює свого роду іронічний подвійний код, який посилює ігрове начало постмодернізму в мистецтві. Його стилістичний плюралізм, програмний еклектизм утворюють театралізований простір значного пласту сучасної культури, чия декоративність і орнаментальність акцентують

зображально-виразний початок в мистецтві та стверджує себе в суперечці з абстрактно-концептуалістськими тенденціями попереднього модерністського періоду» [242, с. 197].

4.5. «Подвійне кодування» в синтезі мистецтв

Органічне з'єднання різних видів мистецтва в синтетичне ціле дозволяє організувати матеріальне і духовне, вербальне, візуальне й аудіальне начала в єдиний художньо-образний текст, але різними способами: у вигляді їх діалогу, взаємодії, монтажу, колажу, мозаїки тощо. Поява нового виду мистецтва або художнього твору, який презентує єдність та узгодженість у мистецькій організації простору і часу, семіотики і семантики, пропорцій і ритму художньої образності активізує його сприйняття, багатоплановість та багатогранність розвитку ідеї «подвійного кодування». У постмодерністичному мистецтві останнє відбувається часто на рівні створення парадоксів, паракритики, паралогіки, тяжіння до тотального руйнування, деконструкції, до незрозумілої крайності [112, с. 196]. Як же відбувається синтез мистецтв у таких умовах?

Природа «подвійного кодування» в постмодерністичній взаємодії (поезії, літератури, музика, хореографії, живопису) формує оригінальний «мікст», який історично існував завжди, але в інших формах і за іншими стильовими законами. Наприклад, у жанрах вокальної і вокально-театральної музики (пісня, романс, кантата, ораторія, опера) основним було слово з музикою, а не навпаки. Різновидом міжвидового поєднання, певним чином, можна вважати і програмність, скажімо, в інструментальній музиці, яка одночасно зіставляє музику і поезію (літературу). Синтетичні жанри музичного мистецтва (опера, балет, оперета, мюзикл) за своєю природою є художньо інтегральними, часово-просторовими, вони як театр і кіно, координуючи творчість драматурга (сценариста), актора, режисера, художника, оператора, виконавців, продукують органічне художнє дійство.

Синкретичне поєднання, або своєрідний «мікст» (у значенні – змішаний, від лат. *Mixtus*) видів мистецтв та образності у сучасній художній культурі відрізняється від попередніх етапів розвитку мистецтв ще й способами організації відомих кодів з вкрапленням комп'ютерних технологій у різні форми й жанри. Експозиція таких мікстів відбувається на відкритих просторах, глядачі залучені до спільного творення композицій (наприклад, перфоманс), навіть у місцях не призначених спеціально для вистав – гаражах, басейнах, будівельних майданчиках, демонтованих архітектурних спорудах (наприклад, в Україні «Мистецький Арсенал»).

Так, «Гогольфест» у 2010 р. проходив на кіностудії імені О. Довженка у всіх приміщеннях, включаючи гаражі для вантажівок, технічні приміщення, обладнані художниками для проведення фестивалю. Далі фестиваль переїхав до виставкового центру (ВДНГ), де художники, музиканти, підприємці, актори, глядачі разом перетворювали експозиційний простір для арт-дійства. Крім того, «Мистецький Арсенал» став майданчиком для творчих проєктів ще тоді, коли стіни його будівлі були покриті бетоном.

Показово, що глядачів, слухачів у таких місцях збирається більше, ніж у залі Спілки композиторів, – спеціально призначеному місці для концертів. Адже «відкритість» не тільки тексту (за Р. Бартом), а й відкритість художньо-комунікативного простору створює додаткові умови для адекватного сприйняття інтегрального постмодерністичного тексту. Тут виникає ситуація, коли працюють *всі системи* розглянутої нами моделі «подвійної» *репрезентації*. Функціонування й активізація динаміки герменевтичного процесу відбуваються з опорою на візуальні та вербальні елементи, які спочатку сприяють кодуванню або перекодуванню, а згодом – і розкодуванню інформації.

«Подвійне кодування» у синтезі мистецтв реалізується і через *змішування топосів* художнього середовища виконання постмодерністичних творів. Так, зала Союзу композиторів України призначена для сприйняття музики класично-романтичної традиції, як і філармонійна зала. Тож, коли там звучать «опуси» **Олексія Шмурака** з проєкту *Ensemble Nostri Temporis* під назвою

«Маленькі трагедії», то збираються слухачі-глядачі, які чекають від О. Шмурака (піаніст, композитор з консерваторською освітою) і його музичної команди (високопрофесійних музикантів) відповідної творчості. Але на сцені стоять стіл, стілець, а сам О. Шмурак сидить і бавиться із біжутерією, яка знаходиться в лоточку для яєць. Поза лоточком, споглядаючи на глядачів, сидить іграшка котика: «п'єса» має назву «Це котик». Сім хвилин автор дивиться в партитуру і різними діями (свист, стукіт у різних ритмах, з різною інтенсивністю та із застосуванням предметів побуту) розігрує «трагічні події», які переживає так званий котик. Засобом творчості у перфомансі слугує сценічна поведінка автора, який бере на себе роль актора і презентує дії, які мають безпосередньо впливати на свідомість і позасвідомі реакції глядача [29].

Звичайно, що такий суто постмодерністичний вияв мистецької іронії теж створює «багатоваріантність прочитання» (У. Еко). Тобто, за назвою «Маленькі трагедії» виникають певні алюзії на твір О. Пушкіна, але з іронічною переробкою усталених кодів класики, відомого змісту, трагічних героїв. Твори, які входять до циклу «Маленькі трагедії 1, 2» О. Шмурака складаються зі змісту, який породжує себе самого і автономно працює на новий зміст – часто за допомогою рухів автора, не пов'язаних із музикою (хоча твір зазначається як музичний і презентується в залі Союзу композиторів). На зміну глибині пушкінських текстів приходять поверхневність та різоматність. Дельоз і Гваттарі використовують ці поняття, які протистоять лінійній незмінності і утверджують множинність уявлень (кодів) і перетворень (перекодувань).

Характер музики і текстів О. Шмурака асоціюються із американським експериментальним мистецтвом та творами Кеннета Габурі. Наприклад, з роботою К. Габурі «*Minimal Telling – One, Two, Three*» (1973) з мовленням і тілом виконавця. У Шмурака так само йде робота автора-виконавця та експериментування із немусичними приладдями, мовою, авторськими текстами, шумовими ефектами, звукозображальними елементами. Це нагадує фантастичні

прикладі електронної та акустичної музики зі звичною пилою Гордона Мамми. Це теж свого роду «синтез», але вже на рівні гібридних форм, методів і засобів музичних текстів.

Така *гібридизація* характерна саме для постмодерністичних творів та їхньої презентації в різних місцях виконання або у проектах. Наприклад, експерименти із сучасною апаратурою, проектами нових концертних залів, інноваційними техніко-композиційними засобами музики ХХ – ХХІ ст., а також синтетичне поєднання наочності, технічних новацій і комп'ютерних програм склали нові жанри-проекти у вигляді мультимедійних творів, інсталяцій, перфомансів українських композиторів *Кармели Цепколенко, Алли Загайкевич* та ін.

Інтерес К. Цепколенко до синтезу музичних, візуальних, позамузичних засобів актуально відображений у її композиції «Знесиллям зломлені народи... Цвинтарна музика» (2000) для соло-баяніста, відео-шоу з фотографіями Кристофа Лінга, цвинтарів з теренів колишньої Цісарської Австро-Угорської Монархії. Назва твору – цілком в дусі сюрреалістичної поезії, де контраверсійно й водночас взаємододатно зіштовхується несумісне. Фотографії підказують змістові штрихи всієї композиції, але музика є домінуючою в розвитку теми твору. Тут зображальність є статичною, а музикальна тканина перебуває у постійному русі, хоча саме до слова «музика» авторка додала «цвинтарна», виходить музика нібито без процесу [29].

Твір К. Цепколенко перегукується із експериментами Сальваторе Мартірано та його композицією «L's GA For Gassed-Mask Politico, Helium Bomb, And Two Channel Tape» (1968), в якому використовується інструмент, який автор створив за допомогою спеціальної команди в університеті Іллінойсу / Урбана-Шампань (University of Illinois Urbana-Champaign). Ще у далекому 1969 р. Сальваторе Мартірано, як виконавець, зміг «наблизити» (zoom in) до слухача-глядача музичну інформацію в потрібному йому місці, а саме у процесі перегляду документальних матеріалів, що створило аудіовізуальний син-

тез. Разом з групою інженерів і музикантів в Університеті штату Іллінойс, Сальваторе Мартірано почав роботу з проектування та будівництва музичного електронного інструменту, який отримав назву SAL-MAR Construction. Його конструкція представляє собою гібридну систему, в якій TTL логічні схеми приводів (малого і середнього ступеня інтеграції) є аналоговими модулями та керуються напругою генераторів, підсилювачів і фільтрів. Виконавець сидить на горизонтальній панелі управління 291 lightable сенсорних перемикачів (без рухомих частин). Два головні перемикачі використовуються виконавцем з набором послідовності чисел та вони характеризуються різними інтервалами і довжиною [438].

Відповідно, аналіз творів, які побудовані на гібридизації мистецтв і технічних засобів, асоціюється з методологією Фуко у дослідженні «епістем», «дискурсу» або «дискурсивної практики», якою стає мова «гібридного» мистецтва. Адже дискурс – це поняття, яке висунули структуралісти для аналізу мовних висловів. У Фуко будь-який дискурс збігається із соціально обумовленими організаціями мови і дії, додамо, в т. ч. у культурі та мистецтві.

З цієї точки зору для аналізу і розкриття синтетичної природи твору «*Ейнштейн на пляжі*» (1976) **Філіпа Гласса і Роберта Вілсона** як раз потрібні не форми раціонального осмислення, а скоріше естетичне відкриття сукупності художніх зв'язків між тими дискурсивними складовими, що образно використали автори твору. Р. Вілсон на момент створення «Ейнштейна на пляжі» був дуже молодим режисером, якому було всього тридцять чотири роки. Але він розробив таку театральну легенду, яка випередила час своєю ексцентричністю. «Ейнштейн» йде багато годин поспіль без антракту. Синтетичний безсюжетний твір виник у Гласса як оперний на малюнки Вілсона, які композитор поклав на фортепіано. Саме ці картинки стали «сюжетом» для музики. Такий підхід до виникнення синтетичного твору асоціюється нами з «Картинками з виставки» М. Мусоргського та В. Гартмана, а далі – і балетом Р. Поклітару.

Опус Гласса-Вілсона «Ейнштейн на пляжі» за жанром – *синтез мистецтв*: балет, опера, короткі драматичні скетчі, театр сценографа, клоунада,

акробатика у змішанні різних стилів ХХ ст. Як перфоманс, «Ейнштейн на пляжі» за музикою композитора Філіпа Гласса – суто постмодерністський твір, в якому розповідь йде від першої дійової особи – Ейнштейна, який грає на скрипці. Мелодія звучить одна й та ж сама – як символ (код) часу. Перед ним сидять люди і ніби конспектують те, що він розповідає (озвучує). Колористично Читець дає інформацію про щось чорно-біле, музично його підтримує хоровий супровід.

У такому синтетичному тексті, звичайно, виникає багато асоціацій, особливо при зміні образів і подій, їх перекодуванні. Наприклад, є певні алузії на японський театр на початку дійства, яке починається із того моменту, коли публіка ще шукає свої місця і розсідається в залі усюди, навіть разом із оркестрантами. З'являються хористи, і тут виникає суперечність між суєтою глядачів і загальмованими рухами хористів. Любов Вілсона до японського театру, характерні зміни рухів від повільних до швидких, від суєти до гальмування є родом із його дитинства, коли він хворів і мав рухово-моторні розлади. Від цього його позбавила танцівниця Берд Гоффман. Сенс «арт-терапії» полягав у простих рухах, які треба було виконувати дуже повільно, і з тих пір плин часу для Вілсона начебто пригальмував свій біг. Цей внутрішній стан він виніс на сцену, як код дитинства у театральному перекодуванні.

Театр для Вілсона існує в дії, конфлікті, зіткненні. Але для постмодерністичного мистецтва іноді відсутність дії є найцікавішою подією. Тому найскладніша реальність для Вілсона у найпростішому. Його спектакль не завжди треба дивитися і розуміти події, достатньо лише споглядати. Отже, на заднику сцени з прямої лінії та по діагоналі довго ходить актриса. Її хода починається з умовних кіл, які навертають танцівники. До знемоги десять цифр повторюють жінки, які сидять на авансцені. Хористи проспівують ноти «фа», «сі», «до». У сцені суду не зовсім зрозуміло, за якими подіями він відбувається. Крім того, абсурдності сцені додають жінки, які роблять манікюр і оповідають про якісь незрозумілі події. Як з руху молекул складається органічне життя, так і на сцені із дрібниць складається картина людської свідомості.

Музика тут виконує функції медитації. Величезний годинник нагадує про час, який веде до відкриття Ейнштейном нової фізичної системи загальної та спеціальної теорії відносності, включаючи і теорію гравітації: усе в світі відносно. На сцені сіро-блакитні костюми заповнили простір. Світ Вілсона представлений як світ дитини з кружечками, трикутничками, ярмарковою конячкою, будиночком і трубою. Всі наскрізні образи «Ейнштейна на пляжі» виступають як образи дитинства: поїзд, скрипка, хлопчик в матросці десь під колосниками. Якби дитині розповіли про великого фізика, який грав на скрипці, як він робив свої відкриття, то дитина саме так і намалювала б свої враження від образу Ейнштейна.

У виставі утверджується думка, що погляд генія і погляд дитини з відхиленнями (з досвіду Вілсона, який часто працював з розумово відсталими, туговухими дітьми) дуже схожі між собою і відрізняються від буденної прозаїчної свідомості. Відкриття Ейнштейна розповідають про складності світу, а вистава Вілсона – про простоту цієї складності. Великий фізик змушує людську свідомість вирватися за межі земного світу і його законів, а вистава режисера наполягає на тому, що від земного досвіду не втечеш [100].

До того ж у фіналі вистави з'являється маленька намальована ракета, яка пролітає через усю сцену, ніби здійснює політ з доейнштейнівського світу, коли пересувалися на потягах, у постейнштейнівській з польотами у ракетах. Дві актриси, які з самого початку були на авансцені, зустрічають темношкірого шофера, розповідаючого якусь мелодраматичну історію в дусі німих фільмів початку ХХ ст. У його розповіді закохані сидять на лавочці, узявшись за руки, світить місяць, пахне бузком. Все дуже просто і ясно: єдності у світі культури немає. Культура утворюється різноманітними типами дискурсів, форм і жанрів мистецтва. У даному випадку – це музика, дійство, пластичні рухи. *Дискурси культури* протиставлені один одному філософією, історією, мистецтвом, уявою. Разом з тим різний час дії того, що відбувається, все ж підкорений тим правилами часу і простору, які були встановлені саме тоді, у минулому. Усі

ці чинники свідомості й художньої образності сприяють виявленню різних форм подвійного кодування в синтезі мистецтв.

Крім того, «подвійне кодування» пов'язано, за Пайвіо, з процесом когнітивної (усіх видів розумової) переробки побаченого, почутого на сцені і того, що можна тільки уявити чи провести паралелі, встановити логічні зв'язки, як певні коди. Зокрема, репрезентація слова «Ейнштейн» для глядачів і слухачів активізувало об'єкт вистави та його сценічної дії. На психологічному рівні виникло уявлення цілої низки образів, подій, історичного часу, наукових відкриттів тощо, тобто для кожного своя знайома інформація, для кожного різна, але закарбована у пам'яті. Далі цей процес поширився на активацію синтетичної *взаємодії* баченого-почутого і знайомого, який перейшов у словникову або образну фазу.

Наступним етапом кодування стало *виникнення асоціацій* з інформацією початковою (та, що йшла від назви) і другорядною (яка виникла після побаченого-почутого і в кожного своя), нарешті, з об'єктом (такий рядок, як «Ейнштейн» і наступність сценічних подій, пов'язаних із його життям і відкриттями). Внаслідок подвійного кодування вибудовується ціла система із *синтезу абстракцій* руху танцівників, слова хористів, судилища, польоту на ракеті, гри на скрипці, маятника, годинника, що викликала особистісні просторові образи у слухачів-глядачів.

Звичайно, такий твір можна порівняти і з перформансом, який Р. Барт трактує як «демонстрацію аргументів», в якому є стійкі формули. Ці формули виступають базисними для різних типів дискурсу [294, с. 105].

Невипадково артефакти постмодернізму часто включають в себе різні види мистецтва, до того ж в їх синтезі та взаємодії з позахудожніми формами культури. Це стало можливим з використанням новітніх технічних засобів масових комунікацій – телебачення, відеотехніки, комп'ютерних мереж, що як раз підкреслює важливість досліджень з психології і фізіології вищої нервової діяльності людини. Візуальні мистецтва (архітектура, живопис, кінематограф, візуальна реклама) поєднуються з вербальними шляхами експериментування

зі штучною реальністю – відеокліпами, кіноатракціями, комп'ютерними іграми. Подібні принципи поєднання і художньо-естетичного синтезу увійшли і до літератури, музики, балетного мистецтва, що пояснюється взаємодією та взаємовпливом вербальної та невербальної систем психіки. Якщо працюють разом обидві системи, то процес когнітивної переробки різних форм кодування і процес їхнього розкодування здійснюється ефективніше.

Останнім часом все більше вистав різних жанрів, у тому числі, опера і балет, включають у своє дійство *відео-ряд*. Принцип організації постмодерністського тексту, або «нонселекції», за Фоккемою, та припущення Фр. Джеймсона про інтерпретацію неісторичних фільмів у кінематографі як пастіші, можна застосувати для хореографії М. Бежара. Як пише дослідниця його творчості Надія Каварина [145], кіномонтаж прискорює зміну дії і концентрує час. Нонселекція постмодерністського тексту, його музичні, літературні та сценографічні колажі є сміливі, складні та асоціативні: наприклад, П. Чайковський – П. Анрі, В. А. Моцарт – аргентинські танго; тексти Ф. Ніцше – дитячі лічилки і «Пісня пісень» з Біблії. Хоча на початку своєї творчості (1940 – 1950) М. Бежар прагнув до «чистоти» балетного жанру з його па-де-де або па-де-труа у балетах «Ковзанярі», «Червоні черевички», «Соната для трьох», «Аркан» та ін. Взагалі стратегія постмодерністського ставлення до створення інтертексту в синтезі мистецтв часто ґрунтується на «подвійному кодуванні». Адже «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом вибирання і трансформації іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб'єктивності встає поняття «інтертекстуальності», і виявляється, що поетична мова як мінімум піддається «подвійному прочитанню» [192, с. 429].

Балет як *синтетичний жанр*, який складається з хореографії (танець, жест, пантоміма, міміка), музики, декорацій, костюмів, освітлення (світло, колір), драматичного дійства, сучасного спектаклю, може додатково включати комп'ютерне оформлення, спів, мовний супровід тощо, звичайно, маючи у всіх складових певні коди, які впливають на процес зашифровки і розшифрування

основної ідеї твору. Тому *відмова від канонів*, як «подвійне кодування» в мистецтві постмодернізму, трактується І. Хассаном, в першу чергу, як відмова від авторитетів і стає формою руйнування. Хоча для мистецтва є й формою побудови нового з відкриттям нових конотацій відомих кодів.

У доробку американської танцівниці-хореографа **Каролін Карлсон** – балети із назвами «Знаки» (1998), «Тигри в чайному будиночку» (2006) і «Короткі історії» (квітень 2011), хореографічні мініатюри «Джотто». В її балеті «Діалог з Ротком» («Dialogue with Rothko», 2013) конотація тексту оригінальна і поєднана із її першою шоковою зустріччю з супрематичною роботою художника **Марка Ротка**. Хоча дивно, чому шоковою, бо його кольорові квадрати (і раніше було багато «квадратів», починаючи від супрематизму К. Малевича) зображують простоту, і нескладно відтак знайти пояснення, яке криється у свободі інтерпретації.

Зміст балету опановується через код-образ Книги, який втілює в собі Каролін Карлсон. У Книзі перегортаються сторінки, і кожного разу відбувається новий діалог із художником М. Ротком. Слова, жести, картини фіксують сутність буття: чи це медитація з музично-поетичним супроводом, чи діалог танцю і світла, – яскраве дійство із внутрішніми переживаннями. Синтетичне зіставлення музики, хореографії, живопису здійснюються через асоціативно-образний та аудіовізуальний ряди. Хореографічні образи на основі внутрішньої форми узгоджені з різними способами синестезійного сприйняття – віолончеліст і балерина: руки в балерини, забарвлені в темний і світлий кольори, теж стають діалогом, танцем-грою. «Подвійність» у кольорах костюмів відсилає уяву до сценічного дійства, яке в хореографії К. Карлсон є основним засобом комунікації, неоднозначної для трактування її кодів.

Взагалі у дійстві немає рухів, які б створювали відчуття монотонної примітивності, всі вони по-своєму виразні, кодомовні. Танець у К. Карлсон нагадує філософію Дзен, коли самопізнання внутрішньої природи, занурення у власну суть, містичне споглядання створюють умови для «подвійного» розко-

дування пластичного змісту балету. Еклектика класичної і сучасної хореографії, витончені рухи рук завмирають у хитромудрих геометричних фігурах, як у живописі Марка Ротка. Тобто, коди візуального мистецтва розкриваються засобами хореографічного мистецтва та стають їхніми символами-кодами, з «подвійним кодуванням» змісту і форм художніх образів.

На прикладі синтетичної, музично-драматичної вистави «*Орестея*» (1996) для читця, інструментального ансамблю та балету сучасного українського композитора *Олександра Козаренка* можемо спостерігати «подвійне кодування» за концепцією А. Пайвіо. У сценічному дійстві «Орестей» відбувається обробка візуальної і вербальної інформації, яка вимагає наявності різних систем із самостійними репрезентаціями одночасно вербальних (слова читця), візуальних (хореографія), аудіальних (музика) кодів. Сприйняття візуального хореографічного коду одномоментно забезпечує досягнення простору. Слова читця як вербальний код розгортаються в часі й вирішують визначення глядачами абстрактної міфологічної символіки. Оригінальне музичне рішення в оформленні сценічної дії встановлює контакти між візуальною та вербальною системами на рівні асоціацій. Тож, спираючись на концепцію Пайвіо, усі види кодоінформації взаємодіють первісною сенсорною обробкою інформації на рівні слів читця і хореографії із системою довготривалої пам'яті через звернення до міфокодів. Асоціативний рівень активізує досвід реципієнтів на активність взаємодії вербальної і візуальної систем, що виражається в «референції».

Вистава синтетично координує коди античної трагедії з сучасною хореографією та перфомансом. Приміром у сучасній версії «Орестей» О. Козаренка – трилогія Есхіла про смерть Агамемнона від рук його дружини та помсту його сина Ореста за батька (за перекладом О. Содомори, Р. М. Рільке, О. Забужко). З точки зору психології – це є іконічною пам'яттю (від грец. *Eikon* – зображення) та сенсорною копією інформації. Глядачі сприймають інформацію зорово, слухачі – аудіально. Але усі реципієнти працюють із сенсорним кодом – це зміст міфу. У виставі музика, спів, хореографія синтетично стимулюють усі

види розумової діяльності: пам'ять, уяву, сприйняття, формують цілісність образу, дії, вибудовують логічні зв'язки.

«Подвійність розкодування» на *репрезентаційному рівні* пов'язана із повторним відтворенням баченого візуально, почутого аудіально та на психологічному рівні через порівняння із кодами міфу та синестезійним встановленням внутрішніх зв'язків у творі «Орестея». У всій дії присутня одномоментна візуалізація міфокодів (Орест, Есхіл, Агамемнон) із їх послідовною вербалізацією та семантичним навантаженням. Музика О. Козаренка доповнює цю психологічну інформацію про героїв трагедії, звертаючись до різних підсистем пам'яті, розкриваючи кодомовний характер вистави і драматургію сюжету. «Подвійне розкодування» здійснюється тут за допомогою усіх засобів художньої виразності – акторської гри виконавців, їхньої мови, динамічної музики, оригінальної пластики, хореографічних елементів.

Процес сприйняття балету-перфомансу «*Вірус Охада Нахаріні*» (2001) відомого хореографа *Охада Нахаріні* (учня М. Бежара) з віршами французькою мовою також багатоступеневий і потребує тому поетапного шляху розкодування. Сюжетний зміст твору – спостереження розповсюдження Вірусу по тілу за допомогою показу його пересування крейдовими малюнками. Спочатку малюється Вірус на тілі, потім у середині тіла, як крейдою, так і хореографічними рухами, наближеними до вільних рухів сучасного балету. Урешті-решт Вірус попадає у людський колектив і розповсюджується вже в ньому. Коди балету у вигляді малюнків крейдою, віршів, пантоміми, хореографії, музики, вигуків відкривають «подвійне кодування». Якби не назва балету, то весь процес динамічних рухів сприймався б просто як великий Рух. Тільки назва налаштовує глядачів на Вірусний рух, який може заповнити весь людський простір. Тож, семантично насичені назви стають постмодерновими кодами до трансляції глибинного змісту твору, що збігається із визначенням У. Еко коду як «лейблу» і одночасно «лабіринту». У свою чергу, «подвійне кодування» із потраплянням коду (*virus* – «отрута») у лабіринт (отрутний код-агент, який

відтворюється всередині чогось живого) рухається у свідомості й пам'яті слухачів-глядачів, визначаючи кодомовний зміст балету-перфомансу як синтетичної та синестезійної мистецької акції.

Дискурсивна невизначеність літературного сюжету (т. зв. «непрозорі знаки» – П. Дениско) у балеті передбачає «подвійне кодування». Тому і музичний та хореографічний калейдоскопи в балеті «*Sinfonia Estravaganza*» (2013) О. Козаренка та балетмейстерів Володимира Пантелеймонова і Олександра Плахотнюка відносяться до стратегій постмодерністичної спадщини з безсюжетністю як характерною ознакою балетного мистецтва ХХ ст. та музикою, спеціально не призначеною для танцю. Поєднання традицій та новацій починається із назви балету – «сінфонія». Саме так назвав свій твір композитор на відміну від «симфонії» (в перекладі – «співзвуччя»), а сінфонія – незвична симфонія через гру семантики.

До кожної частини твору О. Козаренка виникають алюзії на інші музичні приклади. Перша частина апелює до джазових композицій в американському стилі початку ХХ ст. Навіть є певні мотивні алюзії на балет Дж. Баланчина «Коштовності», який складається з трьох частин і друга з них – «Рубіни» – на музику І. Стравінського «Капричіо для фортепіано з оркестром». Друга частина твору О. Козаренка, за словами самого композитора, алюзійно приводить слухача до джазово-блюзових інтонацій. Окрім того, музика О. Козаренка пронизана алюзіями на балети І. Стравінського і шедеври-мініатюри М. Равеля, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна. Таке музичне рішення підказано композитору часом, коли активізація процесу синтезу мистецтв (музика, танець, театр, література, кіно, відео, карнавальне дійство) призвела до появи *хореографічної фантазії*.

Усі рухи, поєднання комбінацій, танцювальні малюнки і повітряні підтримки є *синтезом різних технік* (класика, джаз-танець, сучасна хореографія, імпровізація). Це нагадує музичні композиції сучасних авторів, наприклад Віктора Степурка «Притча народження», де композитор використовує різні му-

зичні техніки ХХ ст. (алеаторика, сонористика, класичний розвиток) та застосовує комп'ютерні технології. В постановці цього твору на сцені хореограф застосовує вільні пластичні рухи у пари танцюристів, більше схожі на імпровізацію. Так і в музиці Степурка органічно поєднуються різні композиторські техніки – алеаторика, сонористика теж як певні різновиди імпровізації, передаючи свободу емоцій. Кожен номер твору закінчується скульптурним зображенням, що робить його закінченим і інформативним у контексті синтезу і взаємодії видів мистецтв.

Балетний приклад – «Sinfonia Estravaganza» – є підтвердженням того, що сучасне хореографічне мистецтво є узагальнюючим щодо попередніх традицій, користуючись кодами-знаками, а також раціональними моделями з функціями збереження, вироблення, трансляції інформації. Як і багато інших постмодерністичних творів, балет «Sinfonia Estravaganza» характеризується таким принципом організації тексту як нонселекція, що підтверджує думку Р. Барта про єдність різних кодів в одному художньому тексті як «подвійне кодування» в мистецтві.

Реалізуючи коди постмодерністського дискурсу (філософський, художньо-естетичний), **М. Бежар** у балеті «*Лускунчик*» створює власну стратегію нового тексту. Хореограф активно використовує прийоми, характерні для «техніки постмодернізму» письменників (У. Еко, Б. Акунін), композиторів (А. Шнітке, у тому числі українських – В. Сильвестров, І. Тараненко, Є. Станкович, В. Степурко), художників (І. Глазунов, в тому числі українських – П. Бевза, Є. Карась, О. Литвиненко, П. Лебединець, М. Малишко, Ю. Ройтман, В. Сидоренко, Т. Сільваші).

Від балету Петіпа, від версії твору Гофмана глядачі пішли далі, в нові обрії старих кодів-образів і музичних та хореографічних кодів. М. Бежар дотримується заклику Фідлера про стирання меж між масовим і елітарним. У його доробку з'являються складні балети з *синтетичними поєднаннями* усіх видів мистецтва. Він використовує в танці циркові та спортивні елементи, спів,

декламацію та телебачення для досягнення колажної єдності. Його літературні, музичні та танцювальні експерименти нагадують пародійне зіставлення текстуальних світів Ч. Дженкса. В одному творі він поєднує класичне – музика В. А. Моцарта і аргентинське танго; тексти Біблії, дитячих лічилок та філософські Ф. Ніцше. Так і в хореографії, його авторські рухи здатні поєднати традиції середньовіччя, ХХ ст., комедію масок (*commedia dell'arte*).

«Подвійне кодування» в балеті П. Бауш *«Орфей та Еврідіка»* (2008) та *фільмі-виставі* на відповідну музику К. В. Глюка розкриває приховані значення відомих міфокодів через їх гібридизацію. П. Бауш звертається до сюжету міфу про Орфея та Еврідіку у «танцопері» (за її визначенням), де кожному персонажу відповідає два сценічних виконавця – оперний і балетний – та поєднані два різні театри: балетний і оперний. На сцені тому два Орфея, дві Еврідіки, два Амуре з подвійністю акторів у цих образах. Цікавим є синтетичне втілення «оперних» душ «балетних» образів. На думку хореографа П. Бауш, душа знаходиться в голосі.

Вистава починається із того, що Еврідіка після весілля помирає. Простір сцени ніби окреслений смертю: біла стіна, на заднику – скляний куб, вузький і довгий сухий кущ, покладений на бік. Еврідіка у весільну вбранні сидить на стільці поруч із нею оголений Орфей, обличчям до прозорого скла і навпаки, обличчям до залу звернена його душа – жінка у довгій чорній сукні. Співаки, які є втіленням «душ» танцівників, вільні у своїх рухах. Вони з Амуром прийшли сповістити Орфею про те, що він може відправитися за Еврідікою у потойбічний світ. У балетного героя починається боязкий, напівнепритомний діалог: то його «душа» просто схиляється до ніг «душі» Амуре і миттєво відповідає вдячністю.

Тут номери оперні чергуються із балетними, синтетично розкриваючи події міфу. Автор звертається до всіх систем сприйняття, пам'яті, синестезійно поєднуючи картинки-стимули з картинками-реакціями та з вербальними значеннями, що сприяє найшвидшому розкодуванню авторами замислів через асоціативні зв'язки.

У «подвійному кодуванні» в мистецтві постмодернізму бере участь і *кіномистецтво*. Кінематограф, за Джеймісоном, інтерпретується як пастіш із імітацією оперного, театрального мистецтва в сучасній версії. Художній образ тут більше характеризується мозаїчністю поєднання, здійснюючи зв'язок усіх систем розумової та естетичної діяльності в їх синтезі, коли когнітивна переробка інформації стає ефективнішою. Так, вербальна назва кінофільму «Орфей» є контактною інформацією для глядачів, психокодом для розшифровки. Цей код-образ із століття у століття має змістове навантаження і на рівні іконічної пам'яті та апперцепції вибудовує низку подій у свідомості глядачів-слухачів. «Подвійне кодування» як гіпотеза функціонування мислення, висунута А. Пайвіо, у даному прикладі пояснює динаміку розумового та естетичного процесів переважно з опорою на вербальних, а потім вже на візуальних елементах [395].

Хоча у розкодуванні образів фільму «Орфей та Еввідіка» неможливо оминати й *ідею асоціативної пари*, яка належить Воллену і Лаурі, у якій відбувається звернення до ефекту дивного поєднання звичайного і незвичайного в образі, що було важливим фактором навчання і пам'яті. А саме, у фільмі режисер К. Падріс подає Орфея в образі жінки, здійснюючи перенос дії в сучасність, що впливає на довгострокову пам'ять про образ. Тож, Орфей міфологічний і Орфей в образі жінки є асоціативною парою, в якій ці образи використовуються в якості медіаторів, виконуючи роль кодів з відповідними примхами «подвійності кодування» і трактування.

Взагалі *візуалізація* образів виникає під впливом *вербальної* репрезентації, хоча є і зворотний процес репрезентації. Основні закономірності цього процесу, як процесу подвійного кодування, виглядають у фільмі наступним чином. Образ Орфея обробляється в межах образної системи кодування міфу. Виникає багато асоціативних хронотопних зв'язків: часових – коли це відбувалося, з якими подіями пов'язано в часі, як ці події репрезентуються в сучасності; просторових – комунікативні зв'язки, що виникають у відносинах між

героями, у розгортанні подій. Тут, за теорією А. Пайвіо, відбувається формування вторинних образів і диференціація перципієнтів на «візуалізаторів» та «вербалізаторів». Хтось тільки почує назву «Орфей» і вже знає, куди спрямувати свої думки, а комусь треба повністю продивитися твір для оцінки його значення.

Перенесення музичної дії до басейну викликає багато асоціацій із виставами в дельфінарії, спортивними змаганнями. Все ж таки концертні форми не дуже часто проходять у басейнах. Тому постмодерністичний синтез у смислі гібридизації або перфоманса, іронічного ставлення до канонів у композиторки **Вікторії Польової** в її творі «*Ave Maris Stella*» (Радуйся, Зірка морська) трактується як відмова від традиції, що вже само по собі стає провокативним і утворює подвійність у створенні умов для кодування.

За змістом твір присвячений вигаданому місту під стихією Води. Море сховалося, річка заморозилася і тому «морській зірці» (Афродіті – Венері) довелося зійти серед хлору і гумових шапочок. За словами композиторки в інтерв'ю з музичним критиком Любов'ю Морозовою, в проекті виконуються частини з хорової симфонії на тексти з «Божественної комедії» Данте: «Аве Марія», «Хмари», «Спів вогненних кіл» (керівник Оксана Нікітюк). Для найкращої передачі атмосфери часів Данте включені і твори тих ренесансних часів. У концерті звучить музика часів Данте: органум Перотіна, Дюфаї, григоріанський хорали. Їх співає чоловічий хоровий ансамбль і грає дует юних скрипалів «Duo violins». Твори на тексти з «Божественної комедії» Данте а cappella створені композиторкою для виконання змішаним хором.

Слухачі, як належить у перфомансі, теж беруть участь у виставі: частина знаходиться у басейні, частина навколо води слухає концерт. Ігри із слухачами, музично-синтетичним текстом впливають на різні системи сприйняття твору, – як інтелектуальні, так і естетичні. У цілому дійство можна поділити на дві основні сфери мистецької дії й художнього впливу. Перша створює атмосферу «морської зірки» і «міста над водою» – того, що відбувається в басейні завдяки воді, її сплескам. Музика ж В. Польової у другій сфері виконує

драматургічну функцію, органічно синтезуючи реальні звуки басейну, людей у ньому, сміх із сучасними ритмами, мелодією хору, текстами Данте, які у даному творі є більше енергетично нейтральними. Уся синтетична звукова сфера забезпечує надзавдання драматургії: активно використовується хорове звучання з медитативною мелодією, що створює неповторну атмосферу дійства, з його подвійним кодуванням і розкодуванням.

«Подвійне кодування» з відкриттям нових конотацій у відомих кодах присутнє в опері *«Коріолан»* (2015) режисера *Влада Троїцького*. Музична мова колективної опери насичена кодами, які притаманні більше синтетичним музичним комплексам, ніж ординарним художнім образам. Постмодерністські конотації у сенсі пошуку додаткових значень в однойменній трагедії В. Шекспіра здійснюється через імпровізації творчого колективу із дванадцяти виконавців на чолі з В. Троїцьким. Режисер до цього вже розробляв іншу оперну виставу, яка мала ремінісцентну природу з «подвійним кодуванням»: опера *«Мертве місто»* австрійського композитора і піаніста, автора музики до кінофільмів Еріка Вольфганга Корнгольда за романом відомого бельгійського письменника Жоржа Роденбаха *«Мертвий Брюгге»* (1920, постановка в Кельні і Гамбурзі). Ця робота Влада Троїцького (2012) була досить масштабною – з хором, солістами, розширеним складом симфонічного оркестру на 100 осіб. Образ мертвого міста на сцені був представлений проекціями безликих будівель, що накладалися на оркестр, який був розташований двома поверхами на задньому плані сцени. Простір між глядачами і оркестром В. Троїцький заповнив надгробними каміннями і хрестами, людьми в чорному одязі з валізами і трунами.

Його новий твір *«Коріолан»* – *оперно-синтетична імпровізація* з українським фольклором, військовими ритмоінтонаціями, церковними мотивами, сучасними аранжуваннями у стилі реггі – є *строкатим інтертекстом* з «подвійним кодуванням». Наприклад, тільки партія Віргілії вщерть насичена низкою цитат, хоча і зі змінами (нідерландська антивоєнна протестна пісня кінця XVIII ст. *«Johnny I Hardly Knew Ya»* з повторами *«Hurroo Hurroo»*; сирійський

розспів «Христос Воскрес», орнаментований східною мелізматикою; колискова з репертуару Ніни Матвієнко «Колисала я дитиноньку маленьку»). Незвично був також процитований 36-й сонет Шекспіра – «Let me confess that we two must be twain» у любовному дуеті Віргілії та Кая Марція [260].

З точки зору взаємодії окремих мистецтв, як в більшості європейських театрах, у сценографії опери художній мінімалізм декорацій перекривається неординарністю сценічних костюмів. Не є виключенням і постановка Троїцького. Кодові образи-герої (баритони, бас, сопрано) були одягнені в темні плащі, розмальовані червоними полосами біля очей та чорними навколо рота. Просторово виконавці розташувалися в різних місцях сцени, електронник знаходився окремо. Клавесин та фортепіано розміщувалися tet-a-tet, обличчям один до одного. Усе оперне дійство більше нагадувало давньогрецьку виставу чи ораторію. Поглиблюючи синтез мистецтв, французький хореограф Мурад Мерзоукі (Mourad Merzouki) поєднав танець, циркові трюки і театр з меппінгом (псевдо-трьохвимірною проекцією) «PIXEL. Creation 2014. Compagnie Käfig».

Ліричною кульмінацією оперного твору В. Троїцького став ансамбль музичної табакерки та віолончелі, який супроводжував любовний дует Віргілії та Кая Марція. Усі сценічні дійства доповнювалися відеорядом. Як колись французький композитор Д. Мійо йшов у ногу з часом, використовуючи у своїх операх і балетах багато «побутової» музики, яка звучала навколо, так і В. Троїцький трансформував Miserere К. Монтеверді. Музика Монтеверді в оперній виставі Троїцького надбала ознаки реггі, танго, щось на кшталт народних наспівів. Такі музичні ремінісценції в опері виступають комунікативними «подвійним кодуванням». «Стилістична специфіка» синтетичного твору В. Троїцького складається як певний «ансамбль» з різних текстів з відповідним набором цитат, алюзій, ремінісценцій та специфічним художньо-образним комплексом постмодернізму: фрагментарність, гібридизація, карнавалізація в усіх складових оперного мистецтва [260].

Взагалі на основі творів В. Шекспіра в сучасному театрі вирішується ре-трансляція постмодерністичного комплексу в синтетичних формах взаємодії

мистецтв. Постмодерністські конотації у виставі *«Весь світ Шекспір»* режисера-постановника *Віталія Пальчикова* (2014) пов'язані з використанням цілого ансамблю різних текстів: музичних, літературних, хореографічних, оперних. Для творів постмодернізму характерна також оповідь від автора, – не автентичного, який помер, а від вигаданого, «деконструйованого». Так, у даній виставі текст начебто створюється персонажем Шекспіра, який поєднує в пас-тішний калейдоскоп цитати шекспірівських творів різних жанрів. Звідси виникає ілюзія відсутності розриву між елітарною та масовою культурою, тобто «подвійне кодування».

До гіпертексту *«Весь світ Шекспір»* увійшли шість маленьких вистав, які становлять ціле. Перша дія репрезентована театром тіней. Вона побудована на сюжетній канві *«Ромео і Джульєтти»* з музикою однойменної увертюри П. Чайковського. Мізансцена, світло, музика, тіла акторів, декорації супроводжуються онлайн зйомкою у безпосередньому синтезі із сценічною дією. Гра акторів транслюється через проектор: виникає ефект «театр у театрі», що підсилює подвійне кодування у виставі. Головні герої – Ромео і Джульєтта – на першому плані, вони справжні, як і їхні почуття, все інше не має значення: силуети інших акторів підкреслюють їхню другорядність. У цілому вся дія сприймається також і як «кіно у театрі».

Друга частина вистави більш різноманітна, складаючись із різних сцен опер і балетів за сюжетами Шекспіра, що справляє враження вже про «виставу-концерт». Разом з тим є центр, який об'єднує усі номери – це величезне ліжко. Від одного номера до наступного його призначення змінюється. Так, у *«Макбеті»* Дж. Верді (сцена і каватина Леді Макбет) це ліжко виконує й роль трибуни. В арії Фальстафа з опери *«Фальстаф»* ліжко – цілий світ героя. В дуеті Отелло і Дездемони з опери *«Отелло»* (обидві створені Джузеппе Верді) – це любовне ліжко. Після оперних номерів балетні фрагменти з *«Ромео і Джульєтти»* С. Прокоф'єва апелюють до інших культурно-психологічних кодів, створюючи своєрідний «діалог», а може, *«полілог»* кодів у контексті естетики синтезу мистецтв.

Таким чином, постмодерністський текст можна розглядати через «подвійні коди». Інтертексти цитують попередні тексти без посилань, а твір, у свою чергу, сприймається залежно від виду цитування. Кодомовна модель, яку закладає автор, визначається, як правило, без труднощів. Наприклад, міфологічні коди стають розгадкою для багатьох творів мистецтва. Так, історія міфу про кохання Орфея та Еврідіки часто-густо і по-різному інтерпретувалася художниками, композиторами, хореографами тощо. Тільки оперних спектаклів на цю тему існує більше ніж сто. Попри це, в Іспанії вийшов ще й фільм «Орфей та Еврідіка» (2014) режисера Карлуса Падріса. Він зауважив, що свого часу Глюк реформував оперне мистецтво, створивши «Орфея та Еврідіку», а на початку XXI ст. кінорежисер переосмислює міф, залишаючись у межах основних подій з перенесенням їх до нових реалій. Зокрема, роль Орфея стала жіночою. Виконавці тут стають учасниками дій: музиканти і хор одночасно грають демонів, загиблі душі та ін. Середньовічна іконографія та зображення міфічних істот, що залишилися в романських і готичних соборах, створили візуальні ефекти, з яких із сучасним яскравим освітленням та використанням відеопроєкцій виникла цілісна синтетична картина дійства. Усі події відбуваються в руслі міфологічного часу, але вже мають нове семантичне забарвлення.

Культурний код є основою творчості, образно втілюючись через кодування у різних видах мистецтва, зокрема, театральному мистецтві та кіно. Театральний або кіносимволи унікальні тим, що реалізуються на візуально-акустичному рівні художньої форми і на рівні уявлення та відтворення образу-архетипу. Режисери використовують відомі і створюють авторські коди нових творів. Наприклад, зміст детективу Агати Крісті «Десять негрят» у фільмі «Індійський шарф» (1963) має нове місце подій, нові прізвища героїв, види вбивств, мотивацію цих вчинків, але після перших хвилин перегляду фільму не залишається сумнівів щодо першоджерела нового твору.

Відтак, синтез мистецтв, а в постмодернізмі часто на рівні еклектичного або мозаїчного поєднання художньої образності, презентує широку палітру

кодів в їх мистецьких діалогах або навіть у полілогах. Відмова від класичних канонів привела до того, що художня виразність доповнюється умовними знаками у вигляді символів і кодових позначень, які фрагментарність і невизначеність постмодерністського тексту цементують у цілісне дійство. Коди-образи проникають у текстову побудову, забезпечуючи збереження, переробку і передачу інформації від відомого твору до сучасного. Коди-образи та символи-коди в назві твору забезпечують його розпізнавання. Подвійне кодування і розкодування у процесах сприйняття та інтерпретацій є складними тому, що треба знати твори минулих часів, і одночасно, простими, тому, що забезпечуються аудіально та візуально синтезом естетичної апперцепції, яка ґрунтується на відтворенні досвіду. Тут широка палітра цитування, алюзій, ремінісценцій сприяє розкриттю нових змістів старих творів, особливо через синтез мистецтв.

Висновки до Розділу 4

Після аналізу «подвійного кодування» в різних видах мистецтва можемо констатувати, що культурний код мистецтва постмодернізму часто представлений у вигляді популярних релігійних, міфологічних, фольклорних тем, сюжетів, мотивів, образів (П. Бауш, М. Бежар, Р. Поклітару та ін.).

На основі вивчення творів різних видів мистецтва із застосуванням методологічних підходів з семіотики, структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму і культурологічної герменевтики з'ясовано, що під кодом мистецтва розуміємо множину засобів виразності, семіотичних утворень, образів, конструктивних текстових зразків із накопиченням, резервуванням, переформуванням і трансляцією інформації, із герменевтичним критерієм константності коду для його розпізнавання чи «розкодування».

Уточнено, що мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. відображає загальнокультурну ситуацію постмодернізму із притаманними йому естетичними рисами (нечіткість, фрагментарність, поверховість гібридизація, домінування гри, діалогу, іронії, перформансу), які передовсім координуються із вживанням

прийомів «подвійного кодування» (цитат, алюзій, ремінісценцій, конотацій, контамінацій, пастіш).

У процесі дослідження були визначені провідні напрями аналітики процесу «подвійного кодування». По-перше, цей процес у постмодерністичних творах відбувається за рахунок пізнання та осмислення кодів (сакральних, міфологічних, фольклорних та характерних для них засобів виразності) на рівні мистецтвознавчого аналізу із послідовним виявленням семантики кодів (розв'язанням проблем теоретичного, культурно-історичного та практичного досвіду). По-друге, «подвійне кодування» відбувається на психологічному рівні, який пов'язаний із функціонуванням мислення з опорою на візуальні, аудіальні, вербальні коди, їхнім сприйняттям, встановленням асоціативних зв'язків між кодами в початковій обробці кодів (назви творів); зверненням до довгострокової пам'яті та асоціацій на досвіді пам'яті (коди міфологічні, фольклорні, релігійні); встановленням взаємодії між вербальною, аудіальною, візуальною системами (різні кодомовні системи окремих видів мистецтва та їхнього синтезу).

Зокрема, музичні коди від найпростіших – давніх вигуків (С. Зажитько «Нестор Батюк»), дзвонів і гулу (І. Алексійчук «Потойбічні ігри», В. Степурко «Різдвяні пісні») – до найскладніших – лейтінтонацій чи цілих творів для нової композиції (балет Р. Поклітару «Жінки в ре-мінорі», опера М. Скорика «Мойсей», балет І. Стравінського «Весна священна» у постановці М. Бежара, П. Бауш), музичних форм класично-романтичного мистецтва (балети П. Бауш, М. Бежара, Р. Поклітару) – використовуються композиторами, художниками, хореографами у різних видах сучасного мистецтва. Потрапляючи у нові умови використання, музичні, хореографічні, малярські коди різних часів сприяють розкодуванню вже нового матеріалу за допомогою відомих кодів у фольклорних цитатах (І. Алексійчук, В. Степурко, Р. Поклітару, М. Лунів), алюзіях та ремінісценціях на релігійні інтонації та мотиви (О. Козаренко, М. Шух, В. Степурко, І. Сільваші, П. Лебединець) та міфологічні сюжети (П. Бауш, В. Польова, Р. Поклітару, І. Ісупов). На основі аналізу прикладів з різних видів

мистецтва постмодернізму досліджено, що цитування (алюзія, ремінісценція), як один із художніх прийомів «подвійного кодування», органічно включається у творчість вже на рівні використання назви твору, що викликає відповідні алюзії, ремінісценції («Місячний П'єро» – «П'єро мертвопетлює»; «Кармен» – «Кармен. TV», балети «Лебедине озеро» – «Озеро» – «Лебедине озеро. Сучасна версія»; «Мауглі» – «Маугліана», картини «Червона Шапочка» чи «Золота рибка» в інтерпретації А. Гука та ін.).

Доведено, що «подвійне кодування» в мистецтві відбувається з цитуванням – з прямим (В. Степурко «Пам'яті жертв тоталітаризму») і непрямим (А. Шнітке «Мертві душі»), що потребує розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору з залученням інтрамузичної (А. Загайкевич «Саморефлексії») та екстрамузичної (В. Польова «Підземні птахи») стратегій.

У постмодерністичній художній творчості виникає алюзія на еkleктизм, який володіє рисами невизначеності, фрагментарності, відмові від канонів, іронічному ставленні до історичного минулого, що, у свою чергу, впливає на процес кодування, в тому числі «подвійного». Тому для природи художньої образності постмодернізму більше характерна *деконструкція та еkleктика*. А синтез продовжує залишатись як *принцип взаємодії окремих видів мистецтва*, який у постмодернізмі навіть посилюється за рахунок феноменів інтертекстуальності й мультимедійності, виникнення нових міжвидових і міжжанрових діалогів і технологій (в т. ч. у взаємодії постмодерністичного мистецтва з позахудожнім середовищем). До того ж у деяких випадках і в структурі художнього образу синтез може бути іронічним пастішем, натомість еkleктичність не стає цим пастішем.

У постмодернізмі також більше домінують синтетичні жанри, які, скажімо, в теорії музики раніше відносили до опери, балету і оперети. Тепер ці жанри поповнилися «музичним театром нового типу», коли поєдналися музика (з фольклорними, релігійними, міфологічними кодами), акторська гра му-

зикантів, візуальний ряд з використанням тих самих кодів і перформанс з попередньою невизначеністю програми (хоча і з зазначеною назвою). Цей *новий синтез* видів і жанрів мистецтва збагачується натяками на стилі (ідіолекти – В. Рунчак «Портрети композиторів») інших митців (у композитора С. Крутикова код художника «Пам'яті Раєвського»), коли засобом і матеріалом слугують навіть тіло, зовнішній вигляд, жести, поведінка актора (твори П. Бауш, С. Зажитька, О. Шмурака).

Отже, постмодерністичне мистецтво успадковує, узагальнює й виробляє низку художньо-виразних засобів, які стали умовними знаками і символами у вигляді кодів культури. Візуальність, аудіальність, вербальність кодів різних видів мистецтва має естетичну подвійність у трактуванні, незалежно від того, як вони були представлені раніше, в різні часи і в різних стилях.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено інноваційну концептуалізацію проблем, пов'язаних з осмисленням культурного коду та «подвійного кодування» в історії класичного та сучасного мистецтва. Вирішено наукову проблему кодомовних специфікацій постмодернізму в семіотиці художньої образності. Відповідно до поставленої мети і визначених завдань, у дослідженні культурних кодів і «подвійного кодування» в мистецтві зроблено наступні висновки.

1. Визначено методологічні засади аналізу коду і «подвійного кодування» в мистецтві в контексті семіотики, структуралізму, постструктуралізму і культурологічної герменевтики. Виявлено зв'язок аналітики культурного коду з іншими філософськими, естетичними, культурологічними і мистецтвознавчими проблемами та суміжними поняттями, що розкривають сутність зазначених дефініцій.

Культурний код визначено як багатозначне явище, як засіб трансляції інформації, яка історично була накопичена в культурі у вигляді знаків і символів, як усталеної структури, як процес семіотико-семантичного вияву змістів і форм творів мистецтва.

«Подвійне кодування» в мистецтві є винаходом додаткових значень культурного коду.

2. Виявлено й обґрунтовано сутність «подвійного кодування» в мистецтві постмодернізму, спорідненого зі структурою постмодерністських текстів при komponуванні художнього образу з одночасним використанням тематичного матеріалу класики, авангарду і сучасності. Постмодерністські тексти презентують «подвійне кодування» в мистецтві як амбівалентність, ексцентричність, «пастішність» культурного коду в формоутворенні.

Підвалинами «подвійного кодування» в постмодерністських текстах визначено рекламність, іронічне та пародійне переінакшення відомих культурних кодів з можливістю їхнього неоднозначного трактування, із виникненням

семіотично-семантичного чи інтертекстуального діалогу та комунікації кодо-образів.

Систематизовано розуміння «подвійного кодування» в мистецтві із основними чинниками його функціонування, художньо-естетичними засобами текстотворення якого є «схрещення мов і кодів філософії та літератури в гіпертексті» (Ж. Дерріда); «єдність різних кодів в одному художньому творі» (Р. Барт); інтерпретаційні можливості культурологічної герменевтики з «подвійними стандартами коду» (Ю. Лотман); «субкод» зі знаковими системами з кількома кодами (Р. Якобсон).

3. Виявлено природу і функції культурного коду із умовами переформування і трансляції інформації залежно від типології, де виокремлено – логічний, семантичний, стилістичний, соціокультурний, код відносин та взаєморозуміння з принципами економічності та пізнаванності. З'ясовано лінгвістично-комунікативну природу культурного коду: вербальна (письмова, неписьмова), невербальна (мова, тіло, візуальний контакт, мова жестів).

4. Визначено закономірності розвитку культурних кодів і культурно-історичних традицій «подвійного кодування» в мистецтві з розкриттям специфіки в історії духовної культури, зокрема, міфі, релігії, фольклорі. На основі аналізу міфів, релігійно-канонічних та фольклорних зразків обґрунтовано семіотику культурних кодів та процесів кодування в історії мистецтва. Культурний код з міфів, релігії, фольклору передає інформацію, накопичену в культурі, асортиментом художніх засобів, семіотичних утворень, спрямованих на моделювання текстів та семантичне розкриття образів. Культурний код через його художню репрезентацію продукує «подвійне кодування» у мистецтві через інкорпорацію у художній текст.

Констатовано оригінальність втілення культурного коду через «лабіринт» у міфі; «інтонацію» у релігійній практиці та фольклорі; комунікативність фольклорних та сакральних архетипів і лейблів, що застосовуються у творах мистецтва й розкодовуються на основі їхньої подібності до першоджерела й об'єкта.

Уточнено структурні одиниці кодування, які стали текстоутворюючими комунікативними метафорами, символами накопиченого і збереженого матеріалу: візуальні, вербальні, аудіальні, медійні коди з опорою на міф, фольклор, релігію. Виявлено спільні риси кодів на основі семіотики, семантики, стилістики, соціокультурної обумовленості за рахунок принципів економічності та пізнаваності в міфах, фольклорі та релігії.

5. Виокремлено та охарактеризовано можливості переосмислення, текстової варіативності міфологічного коду (образ, подія, оповідь) і кодування в міфопоетиці із обов'язковим принципом пізнаваності. Процес кодування у міфі зіставлений з ідеєю текстології у постмодернізмі (У. Еко), який виявлено через специфіку текстологічного і семіотичного підходів до міфокодів. Міфокоди репрезентовано як семіотичні утворення з «подвійною природою» залежно від історичного часу і культурного простору, співвідношення тексту і контексту, автора і реципієнта. Доведено підвищення художньої цінності мистецьких творів та естетичного впливу на реципієнтів вживання міфокодів, оскільки міфопоетика представляє вічні теми, ціннісну тріаду єдності «істини–добра–краси».

6. У роботі визначено семіотичну природу фольклорного коду (образи, події казок, інтонації пісень, рухи, назви танців). «Подвійне кодування» в фольклорі продукує нові тексти, які ґрунтуються на переінакшенні фольккодів. На основі неоднозначності семантичних розкодувань фольккодів утворюється варіативність та діалогізм розкодування подій, змісту казок, пісень тощо. Уточнено «подвійну» природу фольккоду усної традиції, концентрація та відтворення якої історично інтерпретувалися авторами та виконавцями.

7. Обґрунтовано семіотичну природу і текстотворчі функції сакральних кодів (у значенні символів, атрибутів релігії і церкви). Констатовано неповторність резервування, переробку і трансляцію «священної», нумінозної інформації із його незмінністю для розпізнавання, розуміючого «розкодування» через множину образів, художніх засобів, побудов тексту як сакральних кодів.

Своєрідність сакральних текстів, як і постмодерністських зі «світом кодів і світом передзнань» (У. Еко), координовано між світом Божим і світом земним. Доведено комунікативну функцію культурного коду у словах-знаках, символах-іконах, музичних інтонаціях, формах, жанрах.

8. В історії художньої культури узагальнено і конкретизовано художні прийоми «подвійного кодування» (цитати, алюзії, ремінісценції, нові конотації відомого змісту в контамінаціях, пастіш), які формують багаторівневність та поліфонізм розуміння текстів. Виявлено відповідні контексти у мистецтвознавчому дискурсі, які націлюють на багатоадресність у сприйманні художніх текстів реципієнтами, породжуючи діалогізм та стирання кордонів між культурно-історичними періодами в постмодерністській художній образності через деконструкцію, спираючись на всю історію художньої культури.

9. Обґрунтовано семіотично-семантичну і текстотворчу природу цитування, яке відбувається на рівні стилю, тематики та композиційної структури художнього образу та презентує художні прийоми «подвійного кодування» в переграванні першоджерела. Диференційовані різні види цитування кодів (стиль, жанр, тема, образ, структура) із виявленням естетико-комунікативної функції (пародії, комедії, іронії); семантичних побудов нового та відомого матеріалів із послідовним розшифруванням культурних кодів з історії та сучасності. Цитата споріднена з *алюзією чи ремінісценцією* на міфо-, фольк-, сакральні коди, навіть при зміні джерельного змісту та отриманні нових конотацій і контамінацій.

Констатовано семіотичну функцію, закладену в природі алюзії, яка допомагає продукувати семантику оновленого культурного коду в оригінальному контексті. Визначено текстотворчу і семантичну функції алюзій, які спрямовують формування амбівалентності композиційних структур у нових творах (опера П. Враницького «Зефір і Флора», балети Ш. Дідло «Зефір і Флора», Р. Дріго «Пробудження Флори»).

Семіотика контамінацій виявлена у вкрапленні одного тексту в інший зі створенням нового семантичного поля (Д. Мійо «Нещастя Орфея», О. Журбін

«Орфей і Евридіка»). Визначено кодову комунікативність при зміні жанру першоджерела, його контамінації (опера «Кармен» Ж. Бізе у балетах Р. Агілар, К. Голейзовського, Р. Щедріна).

Представлено семіотичні традиції та семантичні зв'язки у пастіш як зіставленні культурних кодів у музично-театральних текстах класиків та романтиків (Дж. Пепуш, А. Паччіні). Пастішна форма варіацій, творів художників (Й. Бокшай) і хореографів («Віяло Жанни» — колективний балет) характерна для романтиків, модерністів.

Алюзійне, ремінісцентне, контамінаційне, пастішне обігравання міфо-, фольк-, сакральних кодів визначено як текстотворення, побудову тезауруса реципієнтів для адекватного сприйняття семантики творів.

10. На основі вивчення теоретичної і практичної складових герменевтики мистецтва виокремлено основні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, конотацій, контамінацій, пастіш. Констатовано їхні функції у формуванні діалогу між історією—автором—виконавцем—реципієнтом—споживачем художнього твору із подальшим розкодуванням. Конкретизовано і доповнено залежність вживання прийомів «подвійного кодування» у різні види мистецтва та їх синтезі із синестезією органів чуття, а саме звернення реципієнтів до відомих потайних кодів і повідомлень шедеврів світового мистецтва, до закодованих сторінок міфології, фольклору, Біблії, інших святих книг. Встановлено, що першоджерело будь-якого прийому «подвійного кодування» має власні кодові конотації, незалежно від виду і стилю мистецтва. Розкодування здійснюється на основі художнього досвіду реципієнта, бо семантика прийомів «подвійного кодування» організована низкою шарів розшифрування.

Доведено, що розкодування художнього образу в контексті культурологічної герменевтики полягає в аналізі та інтерпретації тексту, що виявляє кодомовну специфіку художніх прийомів «подвійного кодування» — цитат, алюзій, ремінісценцій, конотацій, контамінацій, пастіш. У цьому аспекті у постмодерністичній художній творчості констатовано алюзії на еkleктизм із

невиразністю, відривчастістю, сарказмом до історії, що впливає на процес кодування/розкодування, в тому числі «подвійного». Обґрунтовано обумовленість розуміння природи художньої образності постмодернізму з опорою на *деконструкцію та еkleктику*. Синтез мистецтв у постмодернізмі, як *принцип взаємодії окремих видів мистецтва*, посилено за рахунок феноменів інтертекстуальності й мультимедійності, виникнення нових міжвидових, міжжанрових діалогів і технологій (в т. ч. у взаємодії постмодерністичного мистецтва з захудожнім середовищем).

11. На основі аналізу «подвійного кодування» у різних видах мистецтва обґрунтовано винахід додаткових значень культурного коду для розшифрування змісту творів постмодернізму. На численних прикладах з музики, малярства, хореографії визначено, що кодами мистецтва постмодернізму стали популярні міфо-, фольк- і релігійні теми, сюжети, мотиви, образи та узгоджені з ними музичні та образотворчі побудови, хореографічні рухи.

Уточнено, що мистецтву постмодернізму притаманні колажність, еkleктика і мозаїчність тексто- та образотворення; домінування семантики гри, діалогу, іронії, де «подвійне кодування» відбувається завдяки включенню в новий текст відомих кодів часто з цитатами, незвичними конотаціями, оригінальними контамінаціями, пастіш, які викликають самостійні алюзії та ремінісценції.

Визначено провідні напрями аналітики «подвійного кодування» в мистецтві постмодернізму, які здійснено на основі пізнання та осмислення культурних кодів (сакральних, міфологічних, фольклорних та характерних для них засобів виразності) на рівні мистецтвознавчого аналізу із послідовним виявленням семантики кодів (розв'язанням проблем теоретичного, культурно-історичного та практичного характеру). Аналітика процесу «подвійного кодування» на психологічному рівні координувана із специфікою сприйняття візуальних, аудіальних, вербальних кодів та встановленням асоціативних зв'язків між ними в їх початковій обробці (наприклад, назви творів); зверненням до

довгострокової пам'яті та асоціацій на досвіді (виявленням кодів з міфів, фольклору, релігії); відтворенням взаємодії між вербальною, аудіальною, візуальною системами (різними кодомовними поєднаннями видів мистецтва та їхнього синтезу).

12. Виявлено семіотичну значимість *символів-кодів* з музичного мистецтва постмодернізму, яка впливає на семантичне розкодування музичних образів. Текстологічний підхід до постмодерністської музичної творчості відбив застосування композиторами художніх прийомів «подвійного кодування» з метою апеляції до широкого кола реципієнтів.

Показано, що художні прийоми «подвійного кодування» активно залучені до сучасної творчості, включаючи виконавство. Вживання прямих (В. Степурко «Пам'яті жертв тоталітаризму») і непрямих музично-тематичних цитат (А. Шнітке «Мертві душі») у творах композиторів формують неповторний текст з новими конотаціями культурного коду. Цитування інтонаційно-ритмічних фольккодів (І. Алексійчук, І. Тараненко, О. Шимко), алюзій і ремінісценцій від сакральних кодів (О. Козаренко) та міфопоетичних кодів (В. Польова) визначають семантично-комунікативний процес кодування-декодування виконавцями та реципієнтами постмодерністичного твору.

Розкрито сенс художніх прийомів «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму (цитатна вербальність назви музичного твору З. Алмаші «Пори року»), залучення інтрамузичних алюзій (А. Загайкевич «Саморефлексії») та екстрамузичних ремінісценцій (Г. Гаврилець «Екслібриси»), що складають процес сприйняття музичного матеріалу із інтонаційно-ритмічною гібридизацією, мутацією жанрів до «антижанрів» як гру з пародією, пастіш (В. Рунчак «Прощальна несимфонія для п'яти інструментів»).

13. Узагальнено кодомовні позначення живопису постмодернізму, візуальність яких має семантичну подвійність у декодуванні, незважаючи на надзвичайну конкретність створених живописних образів. Живопис постмодернізму адекватно представлений культурними кодами з міфів, фольклору, релігії із прийомами «подвійного кодування» в мистецтві. Виявлено прихований

зміст нових творів на основі використання художніх прийомів «подвійного кодування» в мистецтві, як цитатна вербальність у назвах картин (А. Гук «Золота рибка», «Червона Шапочка»), алюзії на твори художників минулого (В. Боровиковський у Т. Галаган в «Подвійному портреті Марії Галаган»). Метасемантика картин і цілих проектів сучасних митців забезпечені цитатним, алюзійно-ремінісцентним переграванням міфопоетичних кодів («Київський міф. Візуальні метафори київської ідентичності», 2016). Уніфіковано виробництво текстів постмодернізму із багатьма кодами (наприклад, колажі із фольккодів з мікстом сучасних кодових подій у П. Гончара, Б. Логачової, М. Луніва) для встановлення комунікативно-семантичного діалогу з досвідом попередників, що підтверджує значення художніх прийомів «подвійного кодування» в мистецтві у досягненні ефекту «рекламності» як багатоадресності сприйняття творів.

14. Обґрунтовано загально-естетичну природу постмодерністичних хореографічних творів у «текстах», які з семіотичної точки зору включають в себе семантичний і формальний аспекти, оскільки для того, щоб бути сприйнятими, ці твори мають бути «прочитаними» реципієнтами. Визначено специфіку мистецтва динамічної пластики тіла (рухи, жести, міміка), яка завжди відбиває неоднозначність у розшифруванні художнього матеріалу, утворюючи амбівалентність сприйняття художніх текстів. Доведено, що «подвійне кодування» в мистецтві сучасної хореографії презентує своєрідність культурних кодів.

«Подвійне кодування» у хореографії постмодернізму координовано із музичною контамінацією — потраплянням симфонічної чи камерної музики у новий балетний контекст (Д. Шостакович Симфонії № 5 і 15 — балет «Гамлет» Р. Поклітару). Визначено прийоми «подвійного кодування» в балетах, які утворюють семантичну систему з міфо-, фольк-, сакральних кодів («Перехрестя» Р. Поклітару з музикою концертів М. Скорика, символічною кольоровою гамою одягу і декорацій).

Квінтесенцією «подвійного кодування» в балетах постмодернізму визнано пастіш у кодових сюжетах, музиці, образах (балет П. Чайковського «Лускунчик» у постановках М. Бежара, Ж.-К. Майо, Р. Поклітару).

15. Виявлено трансформацію синтетичних жанрів постмодернізму, серед яких перфоманс з музики, акторської гри музикантів, танцівників, візуального ряду, образотворчого мистецтва формують комунікативний простір на рівні діалогу, взаємодії, монтажу, колажу, мозаїки міфо-, фольк-, сакральних кодів. Виявлено самотність різних мікстів, які презентовано на відкритих чи пристосованих для виконавців майданчиках. «Подвійне кодування» в новому синтезі мистецтв розвінчано в палітрі творів постмодернізму, сутність яких розкривається на парадоксальності зіставлень (П. Бауш «Орфей та Еврідіка», О. Шмурак «Маленькі трагедії»), гібридизації жанрів (балет-перфоманс К. Карлсон «Діалог з Ротком»), дискурсивної невизначеності сюжету (О. Козаренко «Sinfonia Estravaganza»), контамінації міфопоетики (О. Козаренко «Орестея»).

Виявлено семіотичні традиції синтетичних творів постмодерну із системою самотніх кодів і процесом «подвійного кодування», своєрідність художнього сприйняття, встановлення семантичних зв'язків при розшифруванні («Ейнштейн на пляжі» Ф. Гласса і Р. Вілсона).

Визначено специфіку текстологічного і семіотичного підходів у художніх текстах постмодернізму, яка полягає у феномені переосмислення, перегравання як механізмі «подвійного кодування» (балет-перфоманс «Вірус Охада Нахаріні»). Підкріплено фактами, що «подвійне кодування» в постмодерністичній взаємодії культурних кодів з поезії, літератури, музики, хореографії, живопису складають синтез, що сприймається через синестезію і виявляють додаткову сутність кодів культури.

Отже, «подвійне кодування» в мистецтві постмодернізму відкриває нові конотації культурного коду через художні прийоми. Візуальність, аудіальність, вербальність кодів різних видів мистецтва у постмодернізмі має естетичну подвійність у трактуванні, незалежно від того, як вони були представлені

раніше, в різні часи і в різних стилях. Твори сучасного мистецтва успадковують, узагальнюють й виробляють культурні коди як зашифровану, архетипову і програмуючу інформацію для культуротворчості і моделювання людського соціуму, в т. ч. у художніх образах семіо- та естетосфери.

Здійснений аналіз семіосфери творчості сучасних митців свідчить про перспективи вивчення культурних кодів і «подвійного кодування» в виконавському мистецтві для подальшого розвитку мистецтвознавства як самосвідомості художньої творчості та культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. XXI век: Мир между прошлым и будущим. Культура как системообразующий фактор международной и национальной безопасности / А. А. Кубелиус и др.; науч. ред. О. П. Лановенко. Киев: СтилоС, 2004. 571 с.
2. Аверинцев С. С. София-Логос: словарь. Киев: Дух и Литера, 2000. 912 с.
3. Агрест-Короткова С. «2 дні 2 ночі» нової музики. URL: <http://day.kiev.ua/uk/article/kultura/2-dni-2-nochi-novoyi-muziki> (дата звернення: 25.06.17).
4. Аделе Ди Руокко. Буддийские реминисценции в изобразительном русском искусстве первого тридцатилетия XX века: Н. Рерих, «Амаравелла», Н. Кульбин, М. Матюшин, Е. Гуро: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2005. 182 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/buddiiskie-reministsentsii-v-izobrazitelnom-russkom-iskusstve-pervogo-tridtsatiletiya-xx-vek> (дата обращения: 26.06.17).
5. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Москва: Университетская книга, 1999. 445 с. (Культурология. XX век.)
6. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2007. 488 с.

7. Андреева И. Постмодернизм в русской литературе. URL: <http://fege.narod.ru/librarium/andreeva.htm> (дата обращения: 10.06.17).
8. Андрейчук Н. І. Застосування терміну код в антропокультурній лінгвістиці // Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія: Проблеми української термінології. 2009. № 648. С. 113–117.
9. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
10. Аткинсон Р. Человеческая память и процесс обучения / пер. с англ., под общ. ред. Ю. М. Забродина, Б. Ф. Ломова. Москва: Прогресс, 1980. 528 с.
11. Афонина Е. С. Приемы «двойного кодирования» в фортепианных циклах украинского композитора Виктора Степурко // European Journal of Arts. Scientific journal. Vienna, 2016. № 3. С. 17–21.
12. Афоніна О. С. Код і кодування в міфі // Spheres of culture. Volume XIII. Lublin, 2016. S. 431–440.
13. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у музичному фольклорі // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II (7). Київ: Міленіум, 2016. С. 136–142.
14. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у фольклорі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 3. С. 45–50.
15. Афоніна О. С. Коды культуры і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 314 с.
16. Афоніна О. С. Кодові образи та прийоми «подвійного кодування» у балеті «Майстер і Маргарита» Давида Авдиша // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 1. С. 91–95.
17. Афоніна О. С. Методологічні проблеми аналізу коду і «подвійного кодування» в контексті семіотики, структуралізму і постструктуралізму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 1. С. 60–65.

18. Афоніна О. С. Нові конотації в балетах «Весна священна» та художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві хореографії // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2017. С. 280–288.
19. Афоніна О. С. Особливості коду в культурі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 94–98.
20. Афоніна О. С. «Подвійне кодування» в синтезі мистецтв // Spheres of culture. Volume XV. Lublin, 2016. S. 430–438.
21. Афоніна О. С. Постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві // Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXV. Київ: Міленіум, 2015. С. 142–151.
22. Афоніна О. С. Прийоми «подвійного кодування» в малярстві постмодернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVII. Київ: Міленіум, 2016. С. 112–121.
23. Афоніна О. С. Природа і функції коду культури та мистецтва в сучасній науковій літературі // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2016. № 1. С. 80–86.
24. Афоніна О. С. Риси постмодернізму в творчості Юлії Гомельської // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2012. № 2. С. 166–170.
25. Афоніна О. С. Становлення концепту «кодування» в культурі // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 27. Київ: Міленіум, 2015. С. 207–217.
26. Афоніна О. Творчість сучасних українських композиторів у вимірах постмодерністської культури // Spheres of culture. Volume IX. Lublin, 2014. S. 427–434.
27. Афоніна О. С. Теоретичні основи дослідження коду в культурі і «подвійного кодування» в мистецтві // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 2. С. 81–86.

28. Афоніна О. С. Феномен «подвійного кодування» в філософській і культурологічній думці ХХ–ХХІ ст. // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 26. Київ: Міленіум, 2014. С. 140–147.
29. Афоніна О. С. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVIII. Київ: Міленіум, 2017. С. 118–128.
30. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ: Міленіум, 2016. С. 161–172.
31. Ахмадуліна Б. А. Миг бытия. Москва: Аграф, 1997. 304 с.
32. Багнюк А. Символи Українства: художньо-інформаційний довідник. Вид. 2-ге, доп. Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2009. 832 с.
33. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
34. Барт Р. Мифологии / пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
35. Барт Р. Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. Москва: ИГ «Прогресс», 2000. С. 247–310.
36. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. Москва: Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
37. Басалаєва Є. Камерно-інструментальна творчість М. Скорика. Проблеми інтерпретації // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик: зб. ст. Вип. 10. Київ: НМАУ, 2000. С. 69–84.
38. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979. С. 361–374.
39. Бахтин М. М.: pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Т. I. / сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова. Санкт-Петербург: РХГИ, 2001. 549 с.

40. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. третье. Москва: Художественная литература, 1972. 470 с.
41. Бекон Ф. История философии: в 4 т. Т. 1. Москва, 1957. С. 362–372.
42. Беляцкая А. Культурообразующие функции придворного российского этикета в первой половине XVIII века: дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2007. 163 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/kulturoobrazuyushchie-funktsii-pridvornogo-rossiiskogo-etiketa-v-pervoi-polovine-xviii-veka> (дата обращения: 22.06.17).
43. Бентя Ю. Танцевальное движение в Европе: «Квартет-а-тет» и «Con Tutti Instrumenti» в театре «Киев модерн-балет» URL: <http://www.musictheatre.kiev.ua/press/6> (дата обращения: 22.06.17).
44. Бернсон Б. Обручение Богоматери. URL: <http://www.rafaelsanti.ru/txt/3rantv7.shtml> (дата обращения: 22.06.17).
45. Белік-Золотарьова Н. А. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2013. № 4. С. 65–71.
46. Білинський Й. Й., Огороднік К. В., Юкиш М. Й. Електронні системи: навч. посібник. Вінниця: ВНТУ, 2011. 208 с.
47. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность / вступит. слово В. Гаевского; рец.: П. Гусев; ред. колл.: В. М. Красовская, Е. А. Суриц. Москва: Искусство, 1987. 556 с.
48. Бобкова Н. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии: дис. ... канд. филол. н. Улан-Удэ, 2010. 189 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/funktsii-post-modernistskogo-diskursa-v-detektivnykh-romanakh-borisa-akunina-o-fandorine-i-re> (дата обращения: 22.06.17).
49. Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. Москва: Искусство, 1971. 511 с.
50. Богданова О. В. Постмодернизм и современный литературный процесс: дис. д-ра филол. н. Санкт-Петербург, 2003. 481 с.

51. Боднарчук Т. В. Національний прояв тенденцій постмодернізму в образотворчому мистецтві // *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2013. № 1. С. 138–143.
52. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. С. Н. Зенкина. Москва: Добросвет, 2000. 387 с.
53. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер. О. А. Печенкина. Тула, 2013. 204 с.
54. Болдырева Т. В. Типология культурных кодов в драматургии Л. Н. Андреева: дис. ... канд. філол. н. Самара, 2008. 186 с. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/tipologija-kulturnyh-kodov-v-dramaturgii-l-n-andreeva.html> (дата обращения: 23.06.17).
55. Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко. Санкт-Петербург: Прайм «Еврознак», 2003. 672 с.
56. Бондаренко А. Опера М. Скорика: у пошуках новаторства. URL: <http://music-ukr.blogspot.com/2015/01/blog-post.html> (дата звернення: 23.06.17).
57. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 ч. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. Ч. 1. 256 с.
58. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Москва: Музыка, 1991. 123 с.
59. Бровко М. М. Методологічні аспекти дослідження феномена активності мистецтва // *Гуманітарний часопис*. 2004. № 1. С. 14–23.
60. Булычева Е. Культурологический анализ мифологем в авангардном искусстве России: дис. ... канд. филос. н. Нижний Новгород, 2001. 200 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/kulturologicheskii-analiz-mifologem-v-avangardnom-iskusstve-rossii> (дата обращения 22.06.17).
61. Бурова Г. П. Фармацевтический дискурс как культурный код: семиотические, прагматические и концептуальные основания: автореф. дис. ... д-ра филос. н. Ставрополь, 2008. 49 с.
62. Бычков В. В. Эстетика: учебник. Москва: Гардарики, 2004. 556 с.

63. Бянь Цао. Мифологическая энциклопедия (рос.) URL: <http://archive.is/20121225041733/myfhology.-narod.ru/gods/kitay/byan-cao.html> (дата обращения: 22.06.17).
64. Васильева Т. В. Сучасне інтерактивне мистецтво як універсальна модель полістилістичної культури: автореф. дис. ... канд. філос. н. Київ, 2010. 16 с.
65. Вебер М. Хозяйственная этика мировых религий: Опыты сравнительной социологии религии. Конфуцианство и даосизм. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2017. 446 с.
66. Величковский Б. М. Когнитивная наука: Основы психологии познания: в 2 т. Т. 1. Москва: Издательский центр «Академия», 2006. 448 с.
67. Вергеліс О. Раду Поклітару: Диявол – це жінка. URL: <http://www.musictheatre.kiev.ua/press/121> (дата звернення 10.06.2017).
68. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-е вид., допов. Київ: Музична Україна, 1990. 150 с.
69. «Весна священная» в хореографии Мориса Бежара – на Новой сцене Большого театра. Новости культуры. URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/84321/ (дата обращения: 10.06.2017).
70. Ветошкина Г. А. Гамлетовский код в интертекстуальном пространстве романов У. Фолкнера «Шум и ярость» и «Авессалом, Авессалом!»: к проблеме «поэтического романа»: дис. ... канд. филолог. н. Краснодар, 2007. 197 с. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/217103.html> (дата обращения 10.06.2017).
71. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва: Гнозис, 1994. Ч. 1. 612 с.
72. Владимирская А. Р. Оперетта. Звёздные часы. 3-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург: Издательства «Лань», «Планета Музыки», 2009. 288 с.
73. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка : монографія. Нац. акад. мистец., Ін-т культурології. К., 2010. 248 с.

74. Вяткин В. Джон Ноймайер: балет – это то, что родилось у меня внутри. URL: <https://ria.ru/interview/20141107/1031947663.html> (дата обращения: 25.06.17).

75. Гайденок П. П. Герменевтика // Философский энциклопедический словарь / ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев и др. Москва: Советская энциклопедия, 1983. С. 111–112.

76. Гваттари Ф., Делёз Ж. Что такое философия? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. Москва: Ин-т эксперим. социологии; Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 288 с.

77. Гегель Г. Наука логики. Москва: Мысль, 1970. Т. 1. 501 с.

78. Гегель Г. Наука логики. Москва: Мысль, 1971. Т. 2. 248 с.

79. Гегель Г. Работы разных лет. Москва: Мысль, 1993. Т. 2. 630 с.

80. Гегель Г. Эстетика: в 4-х т. Москва: Искусство, 1968. Т. 1. 312 с.

81. Германова де Діас Е. В. Християнська традиція в ситуації постмодерну: дис. ... канд. філософ. н. Харків, 2004. 220 с.

82. Гецевич А. «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. URL: <http://www.nice-places.com/articles/europe/milan/157.htm> (дата обращения: 22.06.17).

83. Гиршон А. Импровизация и хореография. URL: <http://girshon.ru/article/improvizatsiya-i-horeografiya/> (дата обращения: 9.06.17).

84. Голейзовский К. Жизнь и творчество. Москва: Всероссийское театральное общество, 1984. 576 с.

85. Головченко В. Віко Джамбаттіста // Політична енциклопедія / редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 108–109.

86. Голосовкер Я. Логика античного мифа. URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/130463/Golosovker_Logika_-antichnogo_mifa.-html (дата обращения: 22.06.17).

87. Горський В. Міфи сучасної України // Дух і Літера. Київ, 1998. № 3–4. С. 45–229.

88. Горський В. С., Кислюк К. В. Історія української філософії: підруч. для студ. вищ. навч. закл. Київ: Либідь, 2004. 488 с.
89. Горський Вілен Сергійович // Енциклопедія сучасної України / редкол. І. М. Дзюба (та ін.). Київ, 2006. Т. 6: Го-Гю. С. 310.
90. Горюнков С. В. Мета-коды культуры. Санкт-Петербург: ООО «Контраст», 2014. 304 с.
91. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. Москва: Сов. композитор, 1968. 478 с.
92. Греймас А. Ж. Семиотика страстей: От состояния вещей к состоянию души / пер. И. Г. Меркулова. Москва: ЛКИ, 2010. 336 с.
93. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 2007. 233 с.
94. Grimms // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. Том IX-A (18). Гравилат–Давенант. Санкт-Петербург, 1898. С. 732–734.
95. Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернополь: «Астон», 2000. 228 с.
96. Грицак Я. Східна Європа як інтелектуальна конструкція // Критика. Київ, 1998. № 11 (13). С. 17–21.
97. Гуменюк А. Танці в житті українського народу. URL: <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=533> (дата звернення: 22.06.17).
98. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: дис. ... д-ра філос. наук. Київ, 2002. 395 с.
99. Гусев В. Е. Мифологическая школа // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. Т. 4: Лакшин–Мураново. Москва: Сов. энцикл., 1967. С. 874–876. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke4/ke4-8741.htm> (дата обращения: 17.06.17).
100. Давыдова М. Эйнштейн в стране Уилсона. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/1783> (дата обращения 17.06.17).
101. Дей О. І. Поетика української народної пісні. Київ: Наукова думка, 1978. 252 с.

102. Декомб В. Французская философия сегодня / пер. с фр. М. М. Федорова. Москва: Мир, 2000. 344 с.
103. Делёз Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. И. Свирского. Москва: Издательский Центр «Академия», 1995. 298 с.
104. Делёз Ж. Различие и повторение / пер. с фр. Н. Б. Маньковской, Э. П. Юровской. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
105. Дені де Ружмон. Європа у грі. Шанс Європи. Відкритий лист до європейців / пер. з фр. Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛДУ ім. І. Франка, 1998. 273 с.
106. Дерріда Ж. Позиції / пер. з фр. А. Ситник. Київ: Дух і літера, 1994. 158 с.
107. Деру-Сіміч Л. Європейськість Сходу і Заходу // Журнал «І». 1998. № 4 (13). С. 72–79.
108. Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / пер. с англ. А. А. Горных // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-принт, 1996. С. 118–137.
109. Дженкс Ч. Взлёт архитектуры постмодернизма. Корпус 3. URL: <http://cih.ru/k3/jenx.html> (дата обращения 11.06.17).
110. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рябушина, В. Л. Хайта. Москва: Стройиздат, 1985. 136 с.
111. Дзюба І. Ідеологічні децибелі «діалогу культур» // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 1998. № 1. С. 63–87.
112. Дианова В. М. Культурология: основные концепции: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2005. 280 с.
113. Дніпровська Є. В. Від аналітичної естетики до постмодернізму: аналіз американських теорій (США): дис. ... канд. філос. н. Київ, 2003. 200 с.
114. Довгич В. Передне слово до громадян // Індо-Європа. 1991. № 1. С. 2–5.

115. Дорошенко К. Тая Галаган: Художник как произведение. URL: <http://artukraine.com.ua/a/taya-galagan--khudozhnik-kak-proizvedenie/#.WdoLX3ZpE1k> (дата обращения: 25.06.17).
116. Древність українських говорів: редакційна передмова до публікації праці Михайла Красуського «Древность малороссийского языка» // *Индо-Европа*. 1991. № 1. С. 8–9.
117. Дружинин В. Н. Экспериментальная психология. Санкт-Петербург: Издательство «Питер», 2000. 320 с.
118. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград: Музгиз, 1952. 344 с.
119. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Музыка, 1982. 383 с.
120. Евдокимов П. Искусство школы. Богословие красоты. Клин: Христианская жизнь, 2005. 387 с.
121. Елькан О. Б. Семіосфера як символічне ядро культури (на основі текстів мистецтва германомовного світу ХХ століття): автореф. дис. ... канд. культурології. Сімферополь, 2010. 20 с.
122. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / пер. с англ., сост. В. Д. Мазо; пер.: В. Звегинцев, Ю. Лекомцев, И. Мельчук, В. Мурат. Москва: КомКнига, 2006. 248 с. (Серия: Лингвистическое наследие XX века.)
123. Енциклопедія постмодернізму / пер. з англ. В. Шовкун; за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
124. Енциклопедія українознавства: у 10 т. / гол. ред. В. Кубійович. Париж, Нью-Йорк: «Молоде життя», «НТШ», 1954–1989, 1993–2000.
125. Эстетика: підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. Київ: Вища шк., 1997. 399 с.
126. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / ред. кол. О. С. Мельничук, В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко. Т. 2 (Д–Копці). Київ: Наук. думка. 1985. 570 с.
127. Ефросинин С. Виктор Пелевин. Шлем ужаса: креатифф о Тесее и Минотавре, ультрафикшн в эпоху искусства избытка // *Знамя*. 2006. № 11.

URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ef25.html> (дата обращения: 11.06.16).

128. Жартівливі та сатиричні пісні / упоряд. М. Дмитренко. Київ: Дніпро, 1988. 327 с.

129. Жукова Н. А. Авангард та модернізм у контексті проблем існування міфу в культурі кінця XIX – першої половини XX століття // Гуманітарний часопис. Київ, 2012. № 3. С. 46–54.

130. Загорулько М. А., Личковах В. А. «Чернігівські Афіни»: від Бароко до Постмодерну в естетиці. Чернігів: Десна Поліграф, 2016. 272 с.

131. Захаренко Е. Н., Комарова Л. Н., Нечаева И. В. Новый словарь иностранных слов. Москва: Эксмо, 2008. 120 с.

132. Зінченко Н. В. Наукова методологія О. Котляревського: генеза еволюція, трансформації: дис. ... канд. філол. н. Київ, 2007. 167 с.

133. Зосім О. Л. «Демофонт» П. Метастазіо: трансформація античного сюжету у європейській культурі Нового часу // Поліфонія діалогу у постсучасній культурі: зб. наук. пр. / упор.: С. М. Садовенко, Л. В. Терещенко-Кайдан. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 72–76.

134. Зотов С. В. Константные субстанции национальных культур современности: онтология, морфология, динамика: дис. ... д-ра филос. н. Тамбов, 2006. 330 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/konstantnye-substantsii-natsionalnykh-kultur-sovremennosti-ontologiya-morfologiya-dinamika> (дата обращения: 25.06.17).

135. Зубко Г. В. Проблемы реконструкции культурного кода фульбе: Западная Африка: дис. ... д-ра культурологии. Москва, 2004. 421 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/problemy-rekonstruktsii-kulturnogo-koda-fulbe-za-grad-na-ya-afrika> (дата обращения: 25.06.17).

136. Иванов Вяч. Вс. Значение идей Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Ученые записки Тартусского государственного университета. Труды по знаковым системам VI. Вып. 308. Тарту, 1973. С. 5–44.

137. Иконописание // Сайт Щигровского православного братства во имя Святой Троицы. URL: http://iconexpo.ru/sigri,_svato_troickoe_bratstvo.htm (дата обращения: 22.06.17).

138. Иллюстрированная энциклопедия символов / авт.-сост. А. Егазаров. Москва: АСТ: Астрель, 2003. 723 с.

139. Ильин И. Постмодернизм: словарь терминов. Москва: Высш. шк., 2004. 559 с.

140. Ипполитов А. Аполлон и Дафна («Метаморфозы» Овидия). URL: <http://www.renesans.ru/anthology/06.shtml> (дата обращения: 11.06.17).

141. Исаева О., Шуляр В. Методические указания к курсу «Основные понятия социолингвистики» (для студентов старших курсов филологических специальностей). Симферополь: Таврический национальный университет им. В. Вернадского, 2001. 32 с.

142. Ингрем К. Це Воргол / пер. Р. Паранька, іл. Е. Рей. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 80 с.

143. Исторична міфологія в сучасній українській культурі: матеріали досліджень / ред. Ж. Ніва. Вип. 1. Київ: Стилос, 1998. 120 с.

144. Исторична міфологія в сучасній українській культурі: матеріали досліджень / ред. Ж. Ніва. Вип. 2. Київ: Стилос, 1998. 114 с.

145. Каварина Н. Морис Бержар: «Наивысшая радость творить, умирать, любить, исчезать...». URL: <http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-3/moris-bezhar-naivysshaya-radost-tvorit-umirat-lyubit-ischezat/> (дата обращения: 11.06.17).

146. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. 415 с.

147. Каменська І. В. Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської (за творами «Ніоба», «Valse melancholique», «Некультурна», «Земля», «Через кладку»): автореф. дис. ... канд. філол. н. Київ, 2003. 20 с.

148. Кам'яна могила: Реінкарнація: каталог виставки / упор. Н. Буланова. Львів, 2016. 72 с.
149. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. / отв. ред. Н. Б. Автономова. Москва: Гилея, 2001. 175 с.
150. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва: Эксмо, 2016. 160 с.
151. Канигін Ю. М. Шлях аріїв: Україна в духовній історії людства: роман-есе. Київ: Україна, 1997. 325 с.
152. Капитон В. П. «Вий» Н. В. Гоголя (опыт герменевтического анализа) // Філософія, культура, життя: міжвузів. зб. наук. пр. Вип. 9. Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2000. С. 147–171.
153. Карась Г. В. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. К., 2014, 36 с.
154. Кассирер Э. Философия символических форм: в 3 т. Т. 2. Мифологическое мышление. Санкт-Петербург: Университетская книга, 2001. 280 с.
155. Кастельс М. Галактика Интернет. Екатеринбург: У-Фактория; Изд-во Гуманитар. ун-та, 2004. 328 с.
156. Касториадис К. Воображаемое установление общества / пер. с фр. Г. Волковой, С. Офертаса. Москва: Гнозис; Логос. 2003. 480 с.
157. Келдыш Ю. Опера П. Чайковского «Мазепа». URL: <http://www.belcanto.ru/mazepa.html> (дата обращения 23.06.17).
158. Кенигсберг А. Лист. Симфоническая поэма «Орфей». URL: http://www.belcanto.ru/sm_liszt_orpheus.html (дата обращения: 23.02.2016).
159. Кессиди Ф. От мифа к логосу: Становление греческой философии. Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 360 с.
160. Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей: офіційний сайт. URL: <http://www.musictheatre.kiev.-ua/ua/theatre/history> (дата звернення: 25.06.17).

161. Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд.; перераб. и доп. Москва: Академический Проект, 2006. 448 с. («Технологии».)
162. Кириллова О. К проблеме наездницы русского постмодернизма. URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/hist-c/91-kirrabin> (дата обращения: 23.02.2016).
163. Кирилюк О. Життєзначущі орієнтації людини в світі та об'єктивні чинники формування культури. URL: <http://www.-myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/Universality/Progress.-html>. (дата звернення: 22.06.17).
164. Кирилюк О. С. Универсалии культуры и структура дискурса. Миф. Одесса, 1996. 147 с.
165. Кирилюк О. С., Горський В. С., Парахонський Б. О. та ін. Універсальні виміри української культури. Одеса: Центр гуманіт. освіти. Одес. філ. НАН України, 2000. 216 с.
166. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва: Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
167. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів) // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Львів, 2012. С. 377–388.
168. Кйосев А. Самопідкорювані культури / пер. з болг. // Критика. 1998. № 6 (8). С. 18–20.
169. Ковальчук М. С. Стилістичний потенціал сучасної постмодерністської прози: дослідження з лексикології і граматики української мови. Вип. 10. Дніпропетровськ: Видавець Біла К. О., 2011. С. 108–114.
170. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html (дата звернення 25.06.17).
171. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 73 с.

172. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія. Київ: НАКККіМ, 2014. 265 с.
173. Колесник О. С. Художня інтерпретація як феномен культури: автореф. дис. ... д-ра культурології. Київ, 2015. 39 с.
174. Коляди і щедрівки на Різдво Христове і Богоявленє. Вінніпег: Руська книгарня, 1918. 96 с.
175. Коляди церковні. Колядки, щедрівки і желаня / упоряд. М. Кінаш. Філадельфія: Друкарня при сирітськiм домі у Філадельфiї, 1923. 167 с.
176. Коляди. Жовква: Печатня ОО. Василян, 1925. 80 с.
177. Колядки і щедрівки / упоряд. Н. Манько. Львів: Свічадо, 2008. 200 с.
178. Колядки. Жовква: Місіонер, видавництво Отців Василян, 2000. 36 с.
179. Коменда О. І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка «П'єро мертвопетлює» // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 18 (1). Рівне: РДГУ, 2012. С. 162–165.
180. Конен В. Клаудио Монтеверди. Москва: Советский композитор, 1971. 324 с.
181. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. Москва: Вече, 2003. 512 с.
182. Корчова О. Нова опера Євгена Станковича: досвід перших виконань. URL: <http://www.stankovych.org.ua/ua/news/104.html> (дата звернення: 17.06.17).
183. Костомаров Н. Славянская мифология // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства / упор. і прим. І. П. Бетко. Київ: Либідь, 1994. С. 201–256.
184. Костромицкий Р. И. Знаки постмодернистского художественного кода в прозе Виктора Пелевина // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Вип. XXIII. Ч. 2. С. 97–105.
185. Котарбінський Тадеуш-Мар'ян // Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=22 (дата звернення: 21.06.17).

186. Кравець М. С., Семашко О. М., Піча В. М. Культурологія / за заг. ред. В. М. Пічі. Львів: Магнолія плюс, 2003. 236 с.
187. Красуский М. Древность малороссийского языка // Индо-Європа. 1991. № 1. С. 9–49.
188. Краткая энциклопедия символов. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php> (дата обращения: 25.06.17).
189. Кримський С. Б.: Біобібліографічний покажчик. Київ: Дельта, 2005. 31 с.
190. Кримський С. Б. Концептуальний лад аналізу перехідного періоду // Наукові записки НаУКМА. Філософія і право. Т. 8. Київ, 1999. С. 4–10.
191. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
192. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. Г. К. Косикова. Москва, 2000. С. 427–457.
193. Кристева Ю. Разрушение поэтики: Избранные труды. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2004. 656 с.
194. Кристева Ю. Чёрное солнце: Депрессия и меланхолия / пер. с фр. Москва: Когито-Центр, 2010. 276 с.
195. Кроче Бенедетто / Енциклопедія історії України. URL: http://history.org.ua/?encycllop&termin=Kroche_Benedetto (дата звернення: 21.06.17).
196. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 432 с.
197. Кузьмин Аполлон Григорьевич // Историки России XX века: Библиографический словарь: в 2 т. / автор-сост. А. А. Чернобаев; под ред. В. А. Динеса. Т. 1 (А–Л). Саратов: СГСЭУ, 2005. С. 500–576 с.
198. Культура и культурология: словарь / сост.-ред. А. И. Кравченко. Москва: Академический проект, 2003. 928 с.

199. Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / под. ред. Л. Ю. Иванова и др. Москва, 2011. 840 с.
200. Культурология. XX век: энциклопедия: в 2 т. / ред. С. Левит. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. 447 с.
201. Кухарський В. Великий пророк Єремія: «Великий народ... скіфи» // Мандрівець. 1998. № 1. С. 24–32.
202. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. Москва: Гнозис, 1995. 192 с.
203. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С. П. Евтушенко, общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова. Москва: Республика, 2000. 287 с. (Серия: Мыслители XX века.)
204. Ланди Э. Тайная жизнь великих художников. Москва: Книжный клуб 36.6, 2011. 265 с.
205. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
206. Леви-Строс К. Структура мифов // Вопросы философии. 1970. № 7. С. 152–164.
207. Леви-Строс К. Первісне мислення. Київ: Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
208. Леви-Строс К. Структурна антропологія / пер. з фр. З. Борисюк. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1997. 387 с.
209. Лейбниц Готфрид Вильгельм // Большая советская энциклопедия. URL: <http://bse.sci-lib.com/article069319.html>
210. Леонардо да Винчи. Суждение о науке и искусстве. Санкт-Петербург: Азбука, 2001. 704 с.
211. Лескис Г. А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (Манера повествования, жанр, макрокомпозиция) // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. 38. Вып. 1. Москва, 1979. С. 52–59.

212. Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма: 1982–1985 / пер. с фр., прим. и общ. ред. А. В. Гараджи. Москва: Издательство РГГУ, 2008. 145 с.

213. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: АЛЕТЕЙЯ, 1998. 160 с.

214. Липовецьки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / пер. с фр. В. Кузнецова. Санкт-Петербург: Издательство «Владимир Даль», 2001. 336 с.

215. Лисенко М. Зібрання творів у 20 т. Т. 19. Київ, 1958. С. 155.

216. Лисса З. Эстетика киномузыки / пер. с нем. А. Зелениной и Д. Каравкиной. Москва: Искусство, 1970. 496 с.

217. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ ст. Київ: НАКККіМ, 2011. 222 с.

218. Личковах В. А. Ноологія як теорія «цільного знання» і основа «духовних наук» // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. Т. 24 (65). 2013. № 3. С. 178–184.

219. Личковах В. Энергоинформационные потенциалы искусства ХХ века: эниоэстетика авангардизма // Научные основы энергоинформационных взаимодействий в природе и обществе: Международ. конгресс «Интер ЭНИО-97». Симферополь, 1997. С. 81–83.

220. Личковах В. А., Петрова О. Н. «Зазеркалье» неклассической эстетики // Перспективы метафизики: Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: материалы Междунар. конф. Санкт-Петербург, 1997. С. 45–56.

221. Личковах В. А. Ширяева Л. С. Синергія та людська креативність в релігієзнавчому та естетичному аспектах // Людина. Культура. Освіта: Матеріали II Всеукр. філос. читань пам'яті проф. В. І. Шевченка. Чернігів: ЧДІЕУ, 2012. С. 117–119.

222. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
223. Лозинская Е. Двойная кодировка, двойная адресация в литературе. URL: <http://www.e-reading.club/chapter.php/101082/80/Chuprinin-Russkaya-literatura-segod-nya.-Zhiz-n'poronyatiyam.html> (дата обращения: 17.06.17).
224. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. Москва, 1957. 620 с.
225. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. Москва: Мысль, 2001. 558 с.
226. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию Москва: Изд-во МГУ, 1982. 492 с.
227. Лосский Н. О. Логика: в 2 кн. Ч. I. Берлин: Обелиск, 1923. 167 с.
228. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург, 2005. 752 с.
229. Лотман Ю. М. Слово и язык в культуре Просвещения // Избранные статьи. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 216–223.
230. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. 543 с.
231. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 384 с.
232. Лотман Ю. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт-Петербург, 1998. С. 14–288.
233. Лотман Ю., Пятигорский А., Успенский Б. и др. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство, 2010. 704 с.
234. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф – имя – культура // Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 58–76.
235. Лубченко А. Мой главный критик – это я сам. URL: http://www.chief-time.ru/people/detail.php?delete_mid=201&ELEMENT_ID=426 (дата обращения: 18.09.17).

236. Лук'янець В. С., Соболев О. М. Філософський постмодерн: навч. посібник. Київ: Абрис, 1998. 350 с.
237. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва: Советский композитор, 1978. 352 с.
238. Майкапар А. «Лебедь» Сен-Санса: Великий, но не гений. URL: www.maykarar.ru/articles/sensans.shtml (дата обращения: 18.09.17).
239. Малахов В. Міф про міф. Національна міфологія як тема сучасної міфотворчості // Дух і Літера. 1998. № 3–4. С. 76–83.
240. Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. Москва: Прогресс-Традиция, 2009. 288 с. URL: <http://www.iprbookshop.ru/7201.html> (дата обращения: 22.06.17).
241. Маньковская Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма). Москва: Институт философии РАН, 1994. 220 с.
242. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 347 с.
243. Маринетти Ф. Т. Футуризм. Санкт-Петербург, 1914. С. 78–79.
244. Маринович М. Повнота часу для України // Україна: дорога через пустелю: зб. статей. Харків: СП «Фоліо», 1993. С. 7–15.
245. Маркова О. Музична культурологія а системі сучасного гуманітарного знання // Культурологія. Філологія. Музикознавство. №1, 2013. С. 145–149.
246. Мартынов И. Опера-балет Равеля «Дитя и волшебство». URL: <http://www.belcanto.ru/enfant.html> (дата обращения 20.05.2015).
247. Мартысюк П. Г. Идея вечного возвращения как феномен сакральной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 1. С. 27–32.
248. Матезиус Вилем // Большая советская энциклопедия. URL: <http://bse.sci-lib.com/article074302.html>

249. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
250. Мелетинский Е. Поэтика мифа: 2-е изд. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, Школа «Языки русской культуры», 1995. 408 с.
251. Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса. Москва, 1963. 461 с.
252. Мельник Л. Оперна сенсація: made in Ukraine. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/operna-sensaciya-made-ukraine> (дата звернення: 23.06.17).
253. Меднікова Г. С. Ціннісно-адаптаційний потенціал мистецтва пост-модерну в аспекті некласичної естетики: дис. ... д-ра філос. н. Київ, 2005. 404 с.
254. Милосердна О. Асоціації на дисоціації Андрія Бабчинського. URL: <http://chornomorka.com/archive/a-176.html> (дата звернення 22.06.17).
255. Мифологический словарь: 4-е изд., испр. и перераб. / М. Н. Ботвинник, Б. М. Коган, М. Б. Рабинович, Б. П. Селецкий. Москва: Просвещение, 1985. 176 с.
256. Михайлин В. Ю. Мужские пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. Саратов: ЛИСКА, 2005. 224 с.
257. Михеева Л. Д. Шостакович. Сюита на стихи Микеланджело. Suite on Verses by Buonarroti, Op. 145. Сюита для баса и фортепиано. URL: <http://www.belcanto.ru/or-shostakovich-suite.html> (дата обращения 22.06.17).
258. Мишанич С. В. Бувальщина // Українська Радянська Енциклопедія: вид. друге. Київ: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії, 1978. Т. 2. С. 40.
259. Мишанич С. В. Порівняльне вивчення епосу українського та південно-слов'янських народів // Народна творчість та етнографія. 1974. № 4. С. 26–27.

260. Морозова Л. Состояние Шекспира URL: https://lb.ua/culture/2014/12/02/-287972_sostoyanie_shekspira.html (дата обращения: 18.09.17).
261. Мосман В. Зустріч з потойбічним (Зустрічі Фрайбург – Львів) // Журнал «Ї». Львів, 1998. № 1 (12). С. 45–229.
262. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
263. Мукаржовский Я. Искусство как семиологический факт. Исследования по эстетике и теории искусства. Москва: Искусство, 1994. С. 190–198.
264. Мюллер М. «Лингвистический отдел» и «Этнографический отдел» в «Reise der oesterreichischen Fregatte Novara» (Вена, 1867 и 1868), «Allgemeine Ethnographie» (Вена, 1873, 2 изд., 1879) и «Grundriss der Sprachwissenschaft» (т. 1-4, Вена, 1876–87).
265. Найдыш В. М. Философия мифологии. XIX – начало XXI в. Москва: Альфа-М, 2004. 544 с.
266. Наливайко Д. С. Україна очима Заходу: 2-е вид., допов. Київ: Грамота, 2008. 784 с.
267. Наше: тексти пісень. URL: <http://nashe.com.ua/song/5632/notes> (дата звернення: 17.06.17).
268. Нетудихата В. Україна і планетарна свідомість // День. 1999. 19 лютого.
269. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. Г. А. Рачинского. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. 224 с.
270. Норман Борис. Язык как система знаков // Русский язык. 2001. № 42. URL: <http://rus.1september.ru/article.php?ID=200104204> (дата обращения: 20.05.2015).
271. Норманська Ю. Семіотика культури повсякденності народів Криму (на прикладі гастрономічної культури): автореф. дис. ... канд. культурології. Сімферополь, 2012. 20 с.
272. Носина В. Символика И. С. Баха. Тамбов, 1993. 106 с.

273. Образ Иисуса Христа у разных народов. URL: <https://scisne.net/a-617> (дата обращения: 24.02.16).

274. Описание картины Александра Иванова «Хождение по водам» URL: <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-aleksandra-ivanova-hozhdenie-ro-vodam/> (дата обращения: 22.06.17).

275. Описание картины Ивана Айвазовского «Хождение по водам». URL: <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-ivana-ajvazovskogo-hozhdenie-ro-vodam> (дата обращения: 22.06.17).

276. Описание картины Пьетро Перуджино «Обручение Марии». URL: <http://opisanie-kartin.com/opisanie-kartiny-petro-perudzhino-obruchenie-marii> (дата обращения: 22.06.17).

277. Охримович А. Чад і кайф // День. 1999. 22 липня.

278. Очерки эстетики и теории искусства / отв. Ред.: Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. 448 с.

279. Павлишин М. Постколоніальна критика і теорія. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 531–535.

280. Парахонский Б. А. Язык культуры и генезис знания. Киев: Наук. думка, 1988. 212 с.

281. Парахонський Б. О. Методологічні аспекти культурології // Магістеріум. Культурологія. Вип. 5. Київ: Стилос, 2000. С. 4–11.

282. Пасічник В. Питання музичних діалектів у науковій спадщині Володимира Гошовського // Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Вип. 12. Львів, 2013. С. 103–113.

283. Пелевин В. Шлем ужаса: креатифф о Тесее и Минотавре. Москва: Открытый Мир, 2005. 224 с.

284. Перлини української народної пісні / упоряд. М. Гордійчук. Київ: Музична Україна, 1991. 383 с.

285. Петрова О. Від нормативності до творчого плюралізму. Живопис 60–80-х років ХХ століття. URL: <http://pandia.ru/text/80/091/29939.php> (дата звернення: 17.06.17).

286. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 400 с.

287. Петрова Ольга: Бібліографічний покажчик: у 2-х ч. / уклад: Н. Казакова, О. Курдюкова. Київ: НАУКМА, 2012. 151 с.

288. Пирс Ч. С. Логические основания теории знаков / пер. с англ. В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотина. Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского ф-та СПбГУ; Алетейя, 2000. 352 с.

289. Пирс Ч. С. Начала прагматизма / пер. с англ. В. В. Кирюшенко, М. В. Колопотина. Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского ф-та СПбГУ; Алетейя, 2000. 318 с.

290. Пісенний вінок: Українські народні пісні / упоряд. А. Михалко. Київ: Криниця, 2007. 400 с.

291. Пісні маминого серця / упоряд. Р. П. Радишевський. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2006. 351 с.

292. Пластические образы «Комедии» в искусстве Микеланджело. URL: <http://www.binetti.ru/content/1096> (дата обращения: 21.06.17).

293. Повторева С. М. Структурний підхід – структуралізм – постструктуралізм (еволюція методології та її поширення у гуманітарних студіях): монографія. Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2010. 336 с.

294. Постмодернизм: энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.

295. Потєбня О. Думка й мова (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 23–39.

296. Потебня О. Естетика і поетика слова: збірник / упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної; пер. А. Колодної. Київ: Мистецтво, 1985. 302 с.
297. Потебня О. Про купальські вогні та споріднені з ними уявлення / пер. В. Давидюк // Фольклористичні зошити. 2008. Вип. 11. С. 167–188.
298. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2000. 416 с.
299. Пропп В. Я. Морфология сказки. Ленинград, 1928. 153 с. URL: <http://feb-web.ru/feb/skazki/critics/pms/pms-001-.htm> (дата обращения: 10.06.2017).
300. Пропп В. Я. Русский героический эпос / коммент. ст. Н. А. Криничной; сост., науч. ред., именной указ. С. П. Бушкевич. Москва: Издательство «Лабиринт», 1999. 640 с.
301. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Москва: Наука, 1989. 233 с.
302. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / под ред. Г. М. Цыпина. Москва: Издательский центр «Академия», 2003. 368 с.
303. Пучков А. Просто неба: Київські нариси / Малюнки С. Сімакової. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 304 с.
304. Радхакришнан С. Индийская философия: в 2 т. Т. 1. Москва, 1993. 624 с.
305. Рапай К. Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему / пер с англ. Москва: Альпина Бизнес Букс, 2008. 167 с.
306. Редя В. Я. Музыка в культурной композиции «серебряного века». Исследовательские очерки: монография. Київ: ДАКККіМ, 2006. 276 с.
307. Реслер А. Швейцарія та її міфи // Дух і Літера. 1998. № 3–4. С. 186–194.
308. Рижкова С. А. Знання і технології в історичних процесах культури. Київ: КийДрукПринт, 2005. 579 с.

309. Рижкова С. А., Кузнєцова І. В., Шевченко І. О. Творення, трансляція, інтерпретація та споживання культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2010. 476 с.

310. Рогожникова В. С. Моцарт в зеркале времени: текст в тексте: к проблеме интерпретации «чужого слова» в музыке: дис. ... канд. искусствоведения. URL: <http://www.dissercat.com/content/motsart-v-zerkale-vremeni-tekst-v-tekste-k-probleme-interpretatsii-chuzhogo-slova-v-muzyke> (дата обращения: 22.06.17).

311. Романюк Л. В очікуванні апостола // День. 1999. 17 травня.

312. Ромео і Джульєтта. URL: [http://today.od.ua/Romeo_i_Dguletta_\(SHekspirimenty\)_Kiev_Modern-Balet/](http://today.od.ua/Romeo_i_Dguletta_(SHekspirimenty)_Kiev_Modern-Balet/) (дата звернення: 25.06.17).

313. Рочняк О. В. Міф та музика як структуротвірний компонент культури : автореф. дис. ... канд. філософ. н. Сімферополь, 2008. 20 с.

314. Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и оноματοлогический методы анализа музыки): монография. Харьков: ХНУРЭ, 2007. 128 с.

315. Рублев А. Троица. URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru-/collection/_show/image/_id/70 (дата обращения: 10.06.2017).

316. Сарабьянов Д. В. Василий Кандинский в русском контексте // Вопросы искусствознания. 1997. № 10. С. 353–396.

317. Сарабьянов Д. Русский авангард перед лицом русской религиозной мысли // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 7–19.

318. Свирепо О. А. Метафора как код культуры: дис. ... канд. филос. н. Ростов-на-Дону, 2002. 162 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/metafora-kak-kod-kultury> (дата обращения: 17.06.2017).

319. Серєда Н. Жанровий канон Православної Літургії (на матеріалі Літургій українських та російських композиторів кінця XIX – початку XX століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.

320. Силичев Д. А. Фуко Мишель Поль / Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2-х томах / Ред. С. Левит. Санкт-Петербург: Университетская

книга, 1998. URL: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt120.htm#73> (дата обращения 16.06.2017).

321. Сільваші І. «Внутрішнє місто». URL: <http://shcherbenkoartcentre.com/uk/project-ua/ilona-silvashi-vnutrishnye-misto/robo-ti-53> (дата звернення: 17.06.2017).

322. Скорик С. Художественные приемы цитирования. URL: <http://stihi.pro/1360-citirovanie.html> (дата обращения: 17.07.2016).

323. Словарь культур: URL: <http://psylib.org.ua/books/levit0-1/txt062.htm#03> (дата обращения: 17.06.17).

324. Словник античної міфології / уряд. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2006. 312 с.

325. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. Київ: Міленіум, 2002. 260 с.

326. Соболев О. М. Постмодерн і майбутнє філософії. Київ: Наук. думка, 1997. 187 с.

327. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва: Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.

328. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: ТОВ «За-друга», 2006. 380 с.

329. Солсо Р. Когнитивная психология. 6-е изд. Санкт-Петербург: Питер, 2011. 589 с.

330. Солсо Р. Л., Джонсон Х. Х., Бил М. К. Экспериментальная психология: практический курс. Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2001. 528 с.

331. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. Київ: Основи, 1998. 324 с.

332. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. А. М. Сухотин // Труды по языкознанию. Москва: Прогресс, 1977. С. 302–562.

333. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 256 с. (Лингвистическое наследие XX века.)

334. Социальная философия: словарь / под общ. ред. В. Е. Кемерова, Т. Х. Керимова. Москва: Академический Проект, 2003. 560 с.
335. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 320 с. : іл.
336. Сташевський А. Я. Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів // Культура України. Вип. 37. Київ, 2012. С. 247–255.
337. Степин В. С., Кузнецова Л. Ф. Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации. Москва, 1994. 274 с.
338. Столичные новости. 1999. 2–9 февраля.
339. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символу в європейському образотворчому мистецтві: монографія. Київ: Міленіум, 2014. 360 с.
340. Сумерки богов / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж. П. Сартр. Москва: Политиздат, 1990. 398 с.
341. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев: Лыбидь, 1990. 184 с.
342. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки). Киев: Факт, 2000. 176 с.
343. Сучасний тлумачний словник української мови: 60000 слів / за заг. ред. В. В. Дубічинського. Харків: ВД «Школа», 2007. 832 с.
344. Сюта Б. О. Основи парамузикознавства: монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.
345. Годоров Ц. Теории символа. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. 408 с.
346. Толочко О. The Good, the Bad and the Ugly // Критика. 1998. № 7 (8). С. 24–31.
347. Толстая С. М. Язычество // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. Москва: Международные отношения, 2012. Т. 5: С (Сказка)–Я (Ящерица). С. 616–619.

348. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.
349. Туркевич В. «Майстер і Маргарита» мовою балету // День. 2007. № 83. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/mayster-i-margarita-movoyu-baletu> (дата звернення: 22.06.17).
350. Узун Е. Радуга Поклитару. Свободный танец. Кишинёв: Elan Poligraf, 2012. 157 с.
351. Українська психологічна термінологія: словник-довідник / за ред. М.-Л. А. Чепи. Київ, 2010. 302 с.
352. Українська радянська енциклопедія: в 12-ти т. / гол. ред. М. П. Бажан; редкол.: О. К. Антонов та ін. 2-ге вид. Т. 7: Мікроклін – Олеум. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1982. 526 с.
353. Українські народні казки. Київ: Глорія, 2016. 128 с. URL: <http://kazky.org.ua/> (дата звернення 17.06.17).
354. Українські колядки. Відень: Союз визволення України, 1916. 32 с.
355. Українці Кубані та їхні пісні / упоряд. Н. Супрун-Яремко. Київ: Музична Україна, 2005. 784 с.
356. Універсальні виміри української культури: монографія / гол. ред. В. А. Рижко та ін. Одеса: Друк, 2000. 216 с.
357. Усманова А. Р. Код // Постмодернизм. Энциклопедия под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис: Книжный дом, 2001. С. 289.
358. Ушаков Симон // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/>
359. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контাপункт интертекстуальности: изд. 3-е, стереотип. Москва: Комкнига, 2007. 280 с.
360. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: очерки. Ленинград: Музыка, 1983. 231 с.
361. Философия: учебно-методический комплекс / под общ. ред. Н. В. Рябоконея. Минск: Изд-во МИУ, 2009. 423 с.

362. Философский словарь: изд. 2-е, стер. / авт.-сост. С. Я. Подопригора, А. С. Подопригора. Ростов-на-Дону: Феникс, 2013. 576 с.
363. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А., св. Сочинения в 4-х т. Москва: Мысль, 1999. Т. 3 (1). С. 46–98.
364. Фрейд З. Художник и фантазирование // Неудобства культуры / пер. с нем. Р. Ф. Додельцева. Москва: Республика, 1995. С. 299–336.
365. Фрэйзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / пер. с англ. М. Рыклина, И. Утехина. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. 528 с. (Боги и учёные.)
366. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: работы разных лет / пер. с фр., сост., комм. и послесл. С. Табачниковой. Москва: Касталь, 1996. 448 с.
367. Фуко М. Жизнь: опыт и наука // Вопросы философии. 1993. № 5. С. 44–53.
368. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. Санкт-Петербург: А-сад., 1994. 408 с.
369. Фуко М. Управление собой и другими: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1982–1983 уч. году / пер. с фр. А. В. Дьяков. Санкт-Петербург: Наука, 2011. 432 с.
370. Харрисон Л. Главная истина либерализма: как политика может изменить культуру и спасти ее от самой себя / пер. с англ. Б. Пинскер. Москва: Новое изд-во: Фонд Либеральная миссия, 2008. 279 с.
371. Харрисон Л. Культурный код и прогресс. URL: <http://www.opes.ru/1295413.html> (дата обращения: 17.06.17).
372. Хемминг Р. В. Теория кодирования и теория информации. Москва: Радио и связь, 1983. 214 с.
373. Хлебников В. Творения / общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова; сост., подгот. текста и комм. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. Москва: Советский писатель, 1986. 736 с.

374. Хождение Богородицы по мукам // Литература Древней Руси: Библиографический словарь / под ред. О. В. Творогова. Москва, 1996. 238 с.
URL: http://ksana-k.ru/Book/oldruss/chzh_bg.htm
375. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.
376. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие: 3-е изд. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 496 с.
377. Хоманс Д. Экскурс в историю создания балета «Аполлон Мусагет» / пер. Н. Шадринной. URL: <http://www.bolshoi.ru/performances/571/details/> (дата обращения: 22.06.17).
378. Художественный образ. URL: <http://www.romeo-juliet-club.ru/loven-useum/orfeo.html#> (дата обращения: 17.06.17).
379. Цитович В. И. Феномен Закарпатской школы: Бокшай и Эрдели. URL: <http://www.art-lab.com.ua/index.php/en/2010-04-13-10-48-45/416-2013-09-10-05-36-22> (дата обращения: 17.06.17).
380. Цымбал В. П. Задачник по теории информации и кодированию. Киев: Вища школа, 1976. 312 с.
381. Чекан Ю. Интонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.
382. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка // Музыка. 1996. № 3. С. 3–15.
383. Черняков І. Т. Петрогліфи / Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (гол.) та ін. Київ: Наук. думка, 2011. Т. 8: Па–Прик. С. 95.
384. Чэн Ш.-К. Принципы кодирования систем визуальной информации. Москва: Мир, 1994. 408 с.
385. Швейцер А. Иоганн Себастья Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. Москва: Музыка, 1964. 728 с.
386. Шеннон К. Математическая теория связи. Работы по теории информации и кибернетике. Москва: Иностранная литература, 1963. С. 223–332.

387. Шипельский М. Язык и композиция произведений монументальной и станковой живописи: культурсемиотический анализ: дис. ... канд. культурологии. Краснодар, 2004. 145 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/yazyk-i-kompozitsiya-proizvedenii-monumentalnoi-i-stankovoi-zhivopisi-kultursemioticheskii-a> (дата обращения: 22.06.17).

388. Шуміліна О. А. Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами кийівської колекції рукописних пам'яток): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 19 с.

389. Щелкунчик: фильм балет. URL: <http://xn--e1aaowadjh.org/forum/viewtopic.php?t=186592> (дата обращения: 17.06.17).

390. Щербакова А. И. Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры: дис. ... д-ра культурологии. Москва, 2012. 463 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-muzykalnogo-iskusstva-v-stanovlenii-i-razvitii-kultury> (дата обращения: 22.06.17).

391. Эйкерт Е. В. Реминисценция и лейтмотив как факторы драматургии в опере: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1999. 153 с.

392. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Имя розы: роман. Заметки на полях «Имени розы»: эссе / пер. с итал. Е. Костюкович; предисл. автора; послесл. Е. Костюкович, Ю. Лотмана. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1998. С. 596–644.

393. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / вступ., прим., пер. с итал. Е. Костюкович // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 88–104.

394. Эксперименты Дж. Санты URL: http://studopedia.su/5_21774_eksperi-menti-dzhsanti.html (дата обращения: 22.06.17).

395. Эксперименты Пайвио. URL: http://studopedia.su/5_21773_eksperi-menti-paivio.html (дата обращения: 22.06.17).

396. Эпштейн М. Постмодерн в России. Москва: Издание Р. Элинина, 2000. 368 с.

397. Эпштейн М. Эпоха универсализма. Экология мышления. Все эссе: в 2-х т. Том 1. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1959. 384 с. URL:

http://www.emory.edu/INTELNET/es_epoch_universalism.html (дата обращения: 17.06.17).

398. Юдкін-Ріпун І. Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів // Культурологічна думка. 2011. № 3. С. 8–17.

399. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва, 1991. 304 с.

400. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев, 1996. 384 с.

401. Юнг К. Г. Психологические типы / пер. с нем. С. Лорне; под общ. ред. В. Зеленского. Санкт-Петербург: Ювента; Москва: Прогресс-Универс, 1995. 718 с.

402. Юрій М. Т. Етногенез та менталітет українського народу. Київ, 1997. 237 с.

403. Языки культур: взаимодействия / сост. и отв. ред. В. Рабинович; науч. ред. А. Рылева. Москва, 2002. 396 с.

404. Якимович А. Кино. О художественном мышлении XX века // Киноведческие записки. 1993. № 20. С. 12–26.

405. Якобсон Р. О. Некоторые вопросы лингвистической семантики: доклад на ученом совете Института русского языка АН СССР // Незабываемые голоса России: Звучат голоса отечественных филологов. Вып. I. Москва: Языки славянских культур, 2009. С. 189–196.

406. Якобсон Р. Сдвиги. Формальный метод // Антология русского модернизма / предисл. С. Глебова. сост. С. Ушакин. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Т. 3. С. 221–500.

407. Яремко О. «Говорящий балет» в Кременчуге. URL: <http://www.telegraf.in.ua/kremenchug/10044766-govoryaschiy-balet.html>

408. Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва: Политиздат, 1991. 528 с. (Мыслители XX века.)

409. Ястребцева Е. Н. Пять вечеров: Беседы о телекоммуникационных образовательных проектах. Москва: Проект Гармония, 2001. 216 с.

410. Alice's Adventures in Wonderland. The Royal ballet. Follow Alice down the rabbit hole in Christopher Wheeldon's thrillingly entertaining ballet. URL: <http://www.roh.org.uk/productions/alices-adventures-in-wonderland-by-christopher-wheeldon> (Last accessed: 25.06.17).

411. Aphonina O. Database of the modern Ukrainian music resources // *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 95–99.

412. Aphonina O. Mythological codes and “double coding” in art // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ: Міленіум, 2016. № 2. С. 76–80.

413. ArtHuss Internrt «33 митці у трьох актах», або портрет митця у сучасності. URL: http://arthuss.kiev.ua/blog/33_mittsi_u_trokh_aktakh_-abo_portret_mittsya_u_suchasnosti (Last accessed: 17.06.17).

414. Boenke M. (Hrsg.) Schelling. Dtv. München, 2001. (wichtigste Schriften in Auswahl).

415. Brooks L. R. Spatial and verbal components of the act of recall // *Canadian Journal of Psychology/Revue canadienne de psychologie*. 1968. Vol. 22 (5). P. 349–368. URL: <http://dx.doi.org/10.1037/h0082775> (Last accessed: 22.06.17).

416. Clark J. M., Paivio A. Dual coding theory and education // *Educational Psychology Review*. 1991. Vol. 3 (3). P. 149–170.

417. D'haen T. A. *Communicative Approach to Fowles, Barth, Cortazar and Boon*. Amsterdam, Philadelphia, 1983. 162 p.

418. D'haen T. *Linguistics and the Study of Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1986. 288 p.

419. Eko U. *Semiotics and the Philosophy of Language*. London, 1985. 242 p.

420. Fokkema D. *The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts. Approaching postmodernism*. Amsterdam; Philadelphia, 1986. 300 p.

421. Gardner's *Art through the Ages: A Global History*. Publisher: Thomson Wadsworth 2004. 1150 p.

422. Geertz Clifford. URL: <http://www.thirteen.org/bigideas/geertz.html>
(Last accessed: 22.06.17).
423. George A. Miller. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two // The Psychological Review. 1956. Vol. 63. P. 81–97.
424. Gödel K. Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I | Monatshefte für mathematik und physik. 1931. T. 38. №. 1. P. 173–198.
425. Gödel K. An example of a new type of cosmological solutions of Einstein's field equations of gravitation // Reviews of Modern Physics. 1949. T. 21. № 3. P. 447.
426. Jencks Ch. 13 Propositions of Post Modern Architecture // Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture. Chichester, 1997. P. 131–132 /
427. Jung C. G. Memories, Dreams, Reflections. London, 1963. P. 62–64.
428. Kotarbinsky T. Elementy teorii poznania, logiki for-malnej i metodologii nauk. Lwów, 1929.
429. Levy-Bruhl L. La mythologie primitive. Myth and Mythmaking. Boston, 1969.
430. Malinowski B. Myth in Primitive Psychology. London, 1926.
431. Marion M. Wittgenstein and Finitism // Synthese. 1995. Vol. 105.
432. Metz C. Le Cinema: Langue ou langage? Communicaun, 1964. 276 p.
433. Milhaud D. La création du monde, ballet for orchestra, Op. 81. URL: <http://www.allmusic.com/composition/la-cr%C3%A9ation-du-monde-ballet-for-orchestra-op-81-mc0002366974> (Last accessed: 22.06.17).
434. Paivio A. Imagery and verbal processes. New York: Holt, Rinehart&Winston, 1971. 608 p.
435. Paivio A. Mental Representations. New York: Oxford University Press, 1986. 336 p.
436. Paivio A.&Begg I. The Psychology of Language. New York: Prentice-Hall, 1981. URL: <http://yourlifemoments.ca/sitepages/obituary.asp?oId=961211>
(Last accessed: 22.06.17).

437. Peirce Ch. S. *Buchler Philosophical Writings of Peirce*. New York: Dover Publications, 1955. 448 p.

438. Salvatore Martirano *Music, Personal Papers, and Sal-Mar Construction, 1927–1999* // The Sousa Archives and Center for American Music. URL: <http://archives.library.illinois.edu/archon/?p=collections/findingaid&id=5829&q=ma-rtira--no&rootcontentid=73882#id73882> (Last accessed: 25.06.17).

439. Serres M. *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrece: Fleuves et turbulences*. 1977. 240 p.

440. The Galleria Borghese. *The Masterpieces*. SCALA / ATS Italia Editrice, 2006. 128 p.

441. Todorov Tz. *Thories du symbole*. Éd. du Seuil. Paris, 1977. 376 p.

442. Warner W. L. *The Living and the Dead*. New Haven, 1959.

443. Warner M. W. *Lloyd Warner, social anthropologist*. New York City: Pub. Center for Cultural Resources, 1988.

444. Wittgenstein Ludwig: *Critical Assesments (vol. I: From the Notebooks to Philosophical Gramar: The Construction and Dismanthing of the Tractatus)*. London: Croom Helm, 1986.

445. Wittgenstein Ludwig: *Critical Assesments (vol. III: From Tractatus to Remarks on Philosophy of Mathematics: Wittgenstein on Philosophy of Mathematics)*. London: Croom Helm, 1986.

ДОДАТКИ
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Наукові праці, у яких опубліковані
основні наукові результати дисертації

Монографія

1. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 314 с.

Рецензії: Личковах В. А. Рецензія на монографію О. С. Афоніної «Коди культури і “подвійне кодування” в мистецтві» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. № 3. Київ: Міленіум, 2017. С. 187–188. Маркова О. М. Рецензія на монографічне дослідження О. С. Афоніної «Коди культури і “подвійне кодування” в мистецтві» // Культура і сучасність. № 2. Київ: Міленіум, 2017. С. 221–222.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Афоніна О. С. Риси постмодернізму в творчості Юлії Гомельської // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2012. № 2. С. 166–170.

*Статті у фахових виданнях України, включених
до міжнародних наукометричних баз*

3. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у музичному фольклорі // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II (7). Київ: Міленіум, 2016. С. 136–142.

4. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у фольклорі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 3. С. 45–50.

5. Афоніна О. С. Кодові образи та прийоми «подвійного кодування» у балеті «Майстер і Маргарита» Давида Авдиша // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 1. С. 91–95.

6. Афоніна О. С. Методологічні проблеми аналізу коду і «подвійного кодування» в контексті семіотики, структуралізму і постструктуралізму // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 1. С. 60–65.

7. Афоніна О. С. Нові конотації в балетах «Весна священна» та художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві хореографії // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2017. С. 280–288.

8. Афоніна О. С. Особливості коду в культурі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 94–98.
9. Афоніна О. С. Постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві // Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXV. Київ: Міленіум, 2015. С. 142–151.
10. Афоніна О. С. Прийоми «подвійного кодування» в малярстві постмодернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVII. Київ: Міленіум, 2016. С. 112–121.
11. Афоніна О. С. Природа і функції коду культури та мистецтва в сучасній науковій літературі // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2016. № 1. С. 80–86.
12. Афоніна О. С. Становлення концепту «кодування» в культурі // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 27. Київ: Міленіум, 2015. С. 207–217.
13. Афоніна О. С. Теоретичні основи дослідження коду в культурі і «подвійного кодування» в мистецтві // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 2. С. 81–86.
14. Афоніна О. С. Феномен «подвійного кодування» в філософській і культурологічній думці ХХ–ХХІ ст. // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 26. Київ: Міленіум, 2014. С. 140–147.
15. Афоніна О. С. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVIII. Київ: Міленіум, 2017. С. 118–128.
16. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ: Міленіум, 2016. С. 161–172.
17. Arhonica O. Database of the modern Ukrainian music resources // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 95–99.
18. Arhonica O. Mythological codes and “double coding” in art // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2016. № 2. С. 76–80.

Статті у зарубіжних періодичних виданнях

19. Афонина Е. С. Приемы «двойного кодирования» в фортепианных циклах украинского композитора Виктора Степурко // European Journal of Arts. Scientific journal. Vienna, 2016. № 3. С. 17–21.

20. Афоніна О. С. Код і кодування в міфі // *Spheres of culture*. Volume XIII. Lublin, 2016. S. 431–440.

21. Афоніна О. С. «Подвійне кодування» в синтезі мистецтв // *Spheres of culture*. Volume XV. Lublin, 2016. S. 430–438.

22. Афоніна О. Творчість сучасних українських композиторів у вимірах постмодерністської культури // *Spheres of culture*. Volume IX. Lublin, 2014. S. 427–434.

*Статті в інших наукових виданнях
та у збірниках матеріалів конференцій*

23. Афонина Е. С. Черты постмодернистической эстетики в творчестве современных украинских композиторов // *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва: мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (20–21 лістапада 2014 г., г. Мінск) / уклад. Ю. В. Пацюпа; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2014. С. 191–193.*

24. Афоніна О. С. «Подвійне кодування» в музичному мистецтві постмодернізму // *Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття: зб. матер. IV Міжн. наук.-твор. конф. 28–29 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 202–205.*

25. Афонина Е. С. Код и кодирование в мифе // *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтва: мат. Міжнароднай навук.-практ. канф. (20–21 лістапада 2015 г., г. Мінск) / уклад. Ю. В. Пацюпа; гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2015. С. 101–103.*

26. Афонина Е. С. «Двойное кодирование» в постмодернистских балетах // *Зборнік дакладаў і тэзісаў VII Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў» (Мінск, Беларусь, 24–25 лістапада 2016 года): у 2 т. / гал. рэд. А. І. Лакотка; Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск: Права і эканоміка, 2017. Т. 1. С. 237–240.*

27. Афоніна О. С. Міфокоди Орфея та Еврідіки в художній творчості // *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. матеріалів I Міжн. наук.-практ. конф. 19 травня 2016 р. / упор. В. С. Нечитайло. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 18–23.*

28. Афоніна О. С. Код і «подвійне кодування» в балетах Радуги Поклітару // *Культурно-мистецькі обрії – 2016: зб. наук. праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2016. Ч. 1. С. 3–6.*

29. Афоніна О. С. Знаково-символічна складова коду і «подвійного кодування» // Людина – соціум – історія: складності сучасних взаємин: тези Міжн. наук. конф. XXVIII-мі читання, присвячені пам'яті засновника Львівсько-Варшавської філософської школи Казимира Твардовського, 11–12 лютого 2016 р. / відп. ред. В. Л. Петрушенко. Львів: Ліга-Прес, 2016. С. 198–201.

30. Афоніна О. С. «Подвійне кодування» в мистецтві пластики // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. матер. III всеукр. наук.-творч. конф. 19 травня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 18–20.

31. Афоніна О. С. Код і кодування в ранніх формах духовної культури // Мистецькі реалізації універсальї культури. Зміна смислів: зб. матер. Всеукр. міждисцип. наук.-теорет. конф. 25–26 листопада 2015 р. Київ: ІК НАМ України, 2015. С. 7–8.

32. Афоніна О. С. Алюзія як художній прийом «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: зб. матеріалів міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 53–57.

33. Афоніна О. С. Художні прийоми «подвійного кодування» на прикладі міфологічного образу Нарциса // Креативні індустрії в сучасному культурному просторі: зб. матер. міжнар. наук.-практ. конф. 26 травня 2016 р. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 10–12.

34. Афоніна О. С. Продюсування та «подвійне кодування» в сучасному мистецтві // Діяльність продюсера в соціокультурному просторі України XXI століття: зб. матер. міжнар. конф., 5–6 грудня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 59–61.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

35. Афоніна О. С. Зміни конотацій у кодових образах сучасних балетів // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: зб. мат. Шостої Міжн. наук.-творч. конф., (Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р.). Київ: НАКККіМ, 2017. С. 37–41.

36. Афоніна О. С. Алюзії, ремінісценції, пастіш як прийоми «подвійного кодування» у хореографічному мистецтві постмодернізму // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. 19 травня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 18–20.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Хід і результати дослідження доповідались автором на науково-практичних та науково-творчих конференціях, зокрема:

- міжнародних: Традиції і сучасні стан культури і мистецтва (Мінск, 20–21 листопада 2014 г.; 20–21 листопада 2015 г., 24–25 листопада 2016 г., форма участі — заочна); Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття (Київ, 28–29 квітня 2015 р., 12–13 травня 2016 р., 25–26 квітня 2017 р., форма участі – очна); Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі (Київ, 19 травня 2016 р., форма участі – очна); Культурно-мистецькі обрії – 2016 (Київ, 21 квітня 2016, форма участі — очна); Людина – соціум – історія: складності сучасних взаємин (Львів, 11–12 лютого 2016 р., форма участі – заочна); Діяльність продюсера в соціокультурному просторі України XXI століття (Київ, 5–6 грудня 2014 р., форма участі – очна); Креативні індустрії в сучасному культурному просторі (Київ, 26 травня 2016 р., форма участі – очна);
- всеукраїнських: Мистецькі реалізації універсальї культури. Зміна смислів (Київ, 25–26 листопада 2015 р., форма участі – очна); Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі (Київ, 19 травня 2015 р., форма участі – очна).