

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-12>**Ює Цюнь**

ORCID: 0009-0000-2999-8060

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yueqin1125@gmail.com

ЯВИЩЕ СТИЛЬОВОЇ ТРАНСГРЕСІЇ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ: ВІД Е. САТІ ДО СУЧАСНОСТІ

Мета дослідження – відкрити значення стильової трансгресії у творчості Е. Саті як прогностичного авторського феномена, передбачення того майбутнього напрямку композиторського мислення, що закріпиться під номінацією «нової простоти», також допускає залучення мінімалістичної техніки. *Методологія* роботи зумовлюється єдністю текстологічного та компаративно-стильового підходів, передбачає поглиблення епістемологічних оцінок та визначень. *Наукова новизна* даної статті зумовлюється запровадженням категорії стильової трансгресії до вивчення провідних тенденцій розвитку сучасного композиторського мислення, поясненням на основі даного явища (стильової трансгресії) тих нових концептуальних метафор, що використовуються як стильові визначення у світовому музично-творчому просторі: «нової складності» та «нової простоти». Нового тлумачення отримують відомі стильові характеристики, такі як «неактуальний стиль», інтерпретуючий стиль, реінтерпретація, парадоксальний стиль та деякі інші, зокрема у зв'язку з авторською композиторською поетикою Е. Саті. *Висновки*. Стильова трансгресія представляється інтегруючим перехідним феноменом, що може приводити як до спрощення мовних засобів, так і до їх ускладнення, але завжди передбачає особливе ущільнення смислу, його переконструкцію разом з перебудовою мовно-комунікативної форми. Трансгресивне стильове мислення в музиці відзначене рисами парадоксальності тому, що водночас репрезентує історичний та актуальний теперешній досвід, примушує ставати між різними хронотопічними вимірами, поєднуючи їх риси всупереч об'єктивним передумовам, всупереч логіці попереднього історичного процесу, але у відповідності до нових потреб повідомляти та транслувати смислові значення. Відповідно до названих позицій стиль Е. Саті можна водночас вважати мнемонічним, заснованим на грі у спогади (пригадування), і меморіально-ціннісним, аксіологічним, таким, що прагне виявити сталі й незмінні, понад часопростором, семантичні здатності

музичного звучання — не лише стосовно мистецтва, але й у різноманітних проєкціях до життя, до множинних епістемічних ситуацій. Саті намагається перетворити музичну форму, звільняючи її від жанрових залежностей, на носія «чистої мови», якої жадають художньо-епістемічні метафори в музиці.

Ключові слова: сучасна композиторська творчість, авторська поезика Е. Саті, стилізова трансгресія, реінтерпретація, інтерпретуючий стиль, епістемічна метафора, клавірна сюїта, музична мова, історичний час.

Yue Qun, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The phenomenon of style transgression in the creativity of composers: from E. Sati to modernity

The purpose of the research is to discover the meaning of stylistic transgression in the work of E. Sati as a prognostic authorial phenomenon, the prediction of the future direction of the composer's thinking, which will be established under the nomination of "new simplicity", also allows the involvement of minimalist techniques. **The methodology** of the work is determined by the unity of the textological and comparative-stylistic approaches, it involves the deepening of epistemological evaluations and definitions. **The scientific novelty** of this article is due to the introduction of the category of stylistic transgression to the study of the leading trends in the development of modern composer thinking, the explanation on the basis of this phenomenon (stylistic transgression) of those new conceptual metaphors that are used as stylistic definitions in the world music-creative space: "new complexity" and "new simplicity". Known stylistic characteristics such as "irrelevant style", interpretive style, reinterpretation, paradoxical style and some others receive a new interpretation, in particular in connection with the author's compositional poetics of E. Sati. **Conclusions.** Stylistic transgression is an integrating transitional phenomenon that can lead to both the simplification of language means and their complication, but it always involves a special consolidation of meaning, its reconstruction together with the reconstruction of the linguistic and communicative form. Transgressive stylistic thinking in music is characterized by paradoxical features because it simultaneously represents historical and actual current experience, forces to stand between different chronotopic dimensions, combining their features contrary to objective prerequisites, contrary to the logic of the previous historical process, but in accordance with new needs to communicate and transmit semantic values. According to the mentioned positions, the style of E. Sati can be considered both mnemonic, based on the game of memories (recall), and memorial-value, axiological, such that it seeks to reveal the constant and unchanging, beyond time and space, semantic abilities of musical sound — not only in relation to art, but also in various projections to life, to multiple epistemic situations. Satie tries to transform the musical form, freeing it from genre dependencies, into a carrier of "pure language", which artistic and epistemic metaphors in music crave.

Key words: *modern composer's creativity, author's poetics of E. Satie, stylistic transgression, reinterpretation, interpretive style, epistemic metaphor, piano suite, musical language, historical time.*

Актуальність теми статті. Стильова трансгресія – явище, що може вважатися показовим та принципово важливим для композиторської поетики другої половини ХХ століття, але має прецеденти серед авторських пошуків у європейському музичному мистецтві вже у першій половині цього століття. Одним з таких прецедентів постає стильове мислення французького майстра Еріка Саті, що втілювалось у низці інструментальних композицій, фортепіанних опусів, поєднаних у своєрідні серії, квазісюїтні послідовності. Саме як перший завершений взірць авторської поетики, що спирається на принципи парадоксальності та «поєднання непоєднуваного» творчість Е. Саті привертала увагу укрїнських музикознавців, найбільш послідовно О. Кужелевої [4–6], яка ввела до музикознавчого обігу поняття «неактуального стилю» та надала широкого теоретичного й історичного обґрунтування даній парадоксальній категорії. Завдяки працям даної дослідниці, також на засадах праць Р. Барта, М. Бахтіна, О. Шпенглера та У. Еко [1; 2–3; 7; 9; 11], відкривається методична важливість вивчення парадоксальних шляхів, засобів композиторської інтерпертації, як реінтерпртації, що прагне поєднати несумісні з історичної точки зору жанрово-композиційні та стильові якості музичного твору, суттєво змінює уявлення про хронотопічні канони музичної творчості.

Поняття трансгресії також підсилює епістемологічний аспект музикознавчого дослідження, зокрема дозволяє розпізнавати у стилістичних засадах музичної мови нові знакові функції музично-текстових синтагм, таким чином простежувати за народженням нових смислових значень в музиці, що відповідають новим когнітивним очікуванням, тобто постають авторськими когнітивними метафорами.

Мета даної статті – відкрити значення стильової трансгресії у творчості Е. Саті як прогностичного авторського феномена, передбачення того майбутнього напрямку композиторського мислення, що закріпиться під номінацією «нової простоти», також допускає залучення мінімалістичної техніки.

Основний зміст. Поняття про парадоксальні риси творчості Саті привело до виокремлення категорії неактуального стилю,

як такого, що має виразні ознаки вторинності, реінтерпертації. Узагальнюючи деякі положення досліджень О. Кужелевої [4–6], ці ознаки можна презентувати наступним чином.

По-перше, музика Е. Саті, при всій своїй ясній оформленості, завершеності в окремих опусах, залишає враження від його музичної творчості як від відкритого процесу, у якому Саті показує лише один з варіантів композиційного рішення. Щодо цього він близький до концепції мистецтва *non-finito*, відродженого культурою ХХ століття. Може бути, у цьому таїться одна з причин множинних транскрипцій творів Саті і бажань експериментувати з його інтонаційним матеріалом.

Іншим помітним проявом стильової «незвичності» й навіть «дивності» музики Саті є створення ним значного розриву між програмними словесними компонентами опусу та його музично-мовним (музично-образним) змістом. З одного боку, композитор шукає універсальні, надособистісні смисли у музиці, звертаючись до її історичних глибин, у тому числі спираючись на уявлення віддалені в історичному часі жанри. З іншого боку, шляхом фактурно-динамічного спрощення, навіть нівелювання музичної експресії він домагається «очищення» музики від спроб її позамузичного пояснення та знайдення її історичних витоків, образних асоціацій.

Відмітною рисою творчості Е. Саті є те, що він прагне до граничної простоти всіх виразових засобів у музиці, до їх економії; звідси близькість використаних ним прийомів до техніки мінімалізму. У той же час, через програму він намагається розсунути межі музичного змісту, наділяючи музичну семантику і візуальними, і етико-філософськими, і фантазматичними асоціаціями. Саме у зв'язку з цим у різні часи музику Саті визначали як «грецьку», «середньовічну», «орієнтальну», «фантастичну», хоча він завжди зберігав вірність правилу строгості й економії.

Неодноразово відзначалося, що у стилі Саті проявляється прагнення до демократичності музичної мови, а у зв'язку з цим – до знайомого до банальності, до «загальних місць» музики, що буквально виражається в прагненні створити новий жанровий напрямок: «меблеву», або «шпалерну» музику.

Творчість Саті підтверджує й ту обставину, що феномен «неактуального стилю», значення якого загострилося в останні два десятиліття, пов'язаний з періодично виникаючої пограничністю стильових епох у музиці. На сьогоднішній день

саме прагнення подолати будь-які стильові межі, насамперед історичні та національні, піднятися до рівня метастилю, або постстилю, постає провідною характеристикою композиторських пошуків, причому ці пошуки свідчать про намагання досягти нової цілісності культурної свідомості, подолати існуючу культурну кризу.

Змістовні можливості так називаного неактуального стилю виявляються у зв'язку з поняттям про реінтерпретацію тому, що його оцінюють і як *інтерпретуючий* стиль, у якому з рівною чіткістю відчувається орієнтація на інший стиль та на його подолання. Іншими словами, в інтерпретуючому стилі, як у дзеркалі, можуть відбиватися інші стильові сутності; він має відкрито ігрове інтертекстуальне та полістилістичне походження (див. про це: [5; 8]); він зберігає семантичну відкритість, водночас претендуючи на «фінальний», завершальний характер, оскільки використовує попередній стилістичний (мовний) матеріал музики, перетворюючи його, розвиваючись шляхом образної «нейтралізації», підсиленої умовності, також прибігаючи до дистилляції стилістичного матеріалу, наприклад уніфікації знаків гучнісної динаміки убік *decrescendo* – «убування», «таяння», «постлюдійності» як своєрідної післямови – «післязвуччя» культурної доби. На основі дослідження принципів неактуального або слабого (або постакадемічного) стилю можна переконатися, що феномен *реінтерпретації* переходить з виконавської сфери у галузь композиторської творчості й усвідомлюється в останній як право на таке повторення музичних «висловлень», яке відкриває їх художньо-сміслову умовність, отже, «семантичну необов'язковість» – специфічну змістову свободу – музично-мовних реалій. У такій своїй якості інтерпретація стає особливим методом часового пересування – трансгресії, переступання меж, набуває наскрізного та узагальнюючого значення для всієї музичної культури ХХ століття.

Це століття наприкінці своєї історії висунуло низку оновлених, але похідних від попередніх стильових, номінацій, що відсилають до екс-стильових сутностей, звернених мовби вглиб століть, у минуле: неокласицизм, неоромантизм, необарокко, неоренесанс, неогрегоріанство й деякі інші. Воно також актуалізувало численні псевдо-, пара-, міні-, квазі-, тобто й досвід ілюзорного наслідування, котрий відкрито вказує на явища незліяння історичних художніх свідомостей та

можливість стильової регресії в мистецтві. Але воно також знайшло номінативний план, спрямований до майбутнього, але з парадоксальним передбаченням, заснованим на відчутті, переживанні бескінечно тривалого завершення, використовуючи префікс пост- з тенденцією перетворення його на мета-. Таким чином, в даній грі «в префікси» до корінної стильової сутності культура й мистецтво двадцять першого століття намагаються запровадити принцип реінтерпретації до самого явища епохального стилю – стилю напряду, як магістральної тенденції художнього мислення.

Оскільки інтерпретація в мистецтві завжди є інтерпретацією смислу, треба зауважити, що явище художнього смислу перебуває в безперервному русі й виникає з необхідності трансляції художніх ідей, отже, припускає їх *реінтерпретацію як трансгресію* – повторену й оновлену інтерпретацію, що поєднує декілька різних стильових сутностей, виходить за межі визначеного історичного часу. У деяких випадках виникає така передача смислових значень, при якій відбувається перебільшення або зменшення одного з них, вивникає помітне учуднення художнього змісту, художньої форми у цілому. У творчості Е. Саті подібна «учуднена» трансгресія пов'язується з акцентуацією карнавально-гротескного начала й може сприйматися як проекція карнавальної профанації, brutального переміщення зі світу сакральних смислів до площадного «низового» буття. Відомий у романній прозі З, даний прийом карнавального зниження набуває в музиці нових ігрових функцій, як зміна парадигм світсприйняття, пропонує звертатися до нового способу символізації образної дійсності.

З іншого боку, феномен авторської стильової евристики завжди пов'язаний із посиленням специфічних авторських прийомів, що повинні ставати впізнаваними та конкретними, вказувати на певні художні символи та їх музично-мовну умовність. І в цьому випадку, так чи інакше, підкреслюється важливість умовно-конвенційного, тобто достатньо сталого, традиційного в мистецтві, і ця бажаність умовності в музиці завжди пов'язана з акцентуацією (і переакцентуацією) канонічних жанрово-стильових позицій, семантем. Тому і для сучасних композиторів є показовим звертання до жанрово-стильових моделей, які виникли внаслідок музичної інтерпретації життєвої психологічної реальності, одночасно, припускають її продовження, її нові можливості. Не випадково

М. Бахїн вводить поняття «переакцентуації», яке можна розкрити як внутрішній механізм реінтерпертації у зв'язку з питанням про «умовне слово» – тобто про жанрову й стильову (стилістичну) «орієнтацію слова серед слів», що забезпечує рухливість образно-сміслових значень слова, їх розширення – аж до амбівалентності [2–3].

У концепції Бахтина ми знаходимо підтвердження тому, що «переакцентуація» як інструмент стильової трансгресії може приводити й до прямо протилежних художньо-сміслових результатів – як до карнавальнo-сміхового зниження жанрово-стильових значень, так і до «ритуалізованої сакралізації» – піднесення до містичного. Тому й існують дві полярні семантичні домінанти у творчості Е. Саті: орієнтація на сучасну дійсність з її парадоксальними психологічними проявами; інтерес до віддалених в історичному часі жанрових форм, своєрідний «образний історизм». Це зумовлює рівні здійснюваного Саті музичного діалогу з часом, що врешті-решт набуває рис трансгресії – долання часових меж (в музиці). Співавтором Саті при його входженні до історичного часу музики постає інший «великий француз» (за визначенням К. Дебюссї), Ф. Куперен.

Стильовий діалог Куперена – Саті представлений буквальною програмно-словесними збігами, спорідненістю ідей жанрових і внутрішньо-жанрових номінацій. Можна навіть виявляти наступність програмного методу Саті стосовно Куперена: усі ті програмні образні сфери, які існують в музиці Саті – жанрово-алюзивна, карнавалізована, ідилічно-містична – сформовані в циклах Куперена; загальними постають й тенденції еволюції сюїтної програмності. Саті продовжує й розбудовує ті ж принципи програмності, застосовуючи їх послідовно, так, як вони були відкриті й апробовані Купереном, також у вже встановленій еволюційній спрямованості: від простих жанрових назв танців – до асоціативно-ілюзорної (у тому числі змішаної), далі – до сюжетної програмності (тематичні серії) та наскрізного типу, що визначає всі цикли Саті й багато пізніх циклів Куперена, завершуючи карнавальнo-гротескною, буквально парадоксальною програмністю.

Саті й Куперен однаково віддають перевагу жанру, що стоїть на межі первинних і вторинних жанрових систем – танцювальній сюїті. Вони підкреслюють своєрідну *стильову двоїстість сюїти*, спрямованість її одночасно й до сфери

«чистого» інструменталізму (до «презентованої», концертної музики), і до традиції салонного побутового музикування.

Таким чином виникає певна жанрова основа для здійснення стильового переміщення у часі, також розширення семантичних функцій музичних хронотопів, що є дуже конкретними в стилістиці клавірної сюїти.

Фортепіанна – клавірна – сюїта не випадково виявляється одним з найбільш помітних жанрів для композиторів ХХ століття. По-перше, вона має певну композиційну перехідність між типом малої форми та середнім обсягом, іноді навіть значною тривалістю опусу. По-друге, вона дозволяє користуватися принципом монтажу (у цьому сенсі композитор уподібнюється режисеру, що збирає воедино й по своєму перебудовує – реконструює – образи буття); по-третє, виникає стилістична багатошаровість тексту сюїти, що пояснює її незвичайні семантичні виходи, відкритість для експерименту, у тому числі в області стилізації, полістилістики, мінімалізму, – для всього того, що дозволяє «вплести» у стилістику музичного жанру прикмети інших видів мистецтва; по-четверте, сюїта як інтерпретуючий жанр більшою мірою реалізує можливості «парадоксального трансгресивного стилю», навіть пророкує їх, як, наприклад, у сюїтах К. Дебюсі та Е. Саті, але як вже й в опусах-«рядах» Ф. Куперена.

Фактурну основу сюїти утворюють інтонаційно-формульні жестові фігури танців, пов'язані з певними типами рухів, переміщення (кругові, підскік і т.д.), а тематичну – барокові риторичні фігури, які опосередковують різні жанрово-стилістичні контексти. Мовну конкретність і самостійність сюїта придбає тоді, коли барокові фігури, вивільняючись від безпосереднього впливу «риторичних слів», прослизують в інструментальну музику й міцно осідають у ній, цементуючи інтонаційно-жестовий словник програмної сюїти. Сюїтний принцип зв'язку неодноразово порівнюють із серіями в сучасному мистецтві: серія постає як результат або операція поступового перетворення, (збільшення), перетворення, звуження, розширення. Розімкнення сюїти (що складається з серій, котрі перетікають одна в одну) *веде до феномена відкритої форми* (незавершеної форми). Її риси можуть бути визнані типовими для сучасної культурної свідомості, оскільки вказують на здійснення художнього наративу (побудови мистецького тексту) на межі двох систем мислення, двох способів образного

відтворення – внутрішнього контекстуального й зовнішнього інтертекстуального – і також їх взаємодії, яка не може привести до остаточного результату.

Інтерес до конструювання часопростору тексту (як до вибору тканини, фактури,) є присутнім у пошуках композиторів вже з кінця XIX – початку XX століття. Постійно виникаючі фігури, тріолі, фігурації, арпеджіо, загальні форми руху (потоки звучання), кластери й сонорно-сонористичні ефекти стають складовими (прообразами, слуховими прецедентами) «музично-звукової свідомості». До хронотопічних факторів слід віднести нові тематичні фігури, що акумулюють загальні принципи музичного тексту (такі як *дискретність* та *континуальність*). Парадоксальність та внутрішня трангресивність сучасної музичної мови обумовлена емансипацією звукового матеріалу музики, його самодостатністю, самоцінністю (і власною множинністю) – здатністю розшаровуватися, переструктуровуватися, змінювати темброве забарвлення, динамічні показники тощо.

Ретроспективний погляд на розвиток сюїтного жанру дозволяє відзначити факт своєрідної «передачі» фактурно-інтонаційних формул, а виходить, і наявність певного «словника» жанру, його єдиної текстової основи, для формування якої був важливий процес тиражування танцювальної стилістики в XVIII столітті шляхом передачі з п'єси до п'єси (з циклу в цикл) характерних метроритмічних фігур (Аллеманди, Куранти, Жиги й інших).

Таким чином, можна вказувати на яскраво виражений феномен «інтертекстуальності», а жанрова форма сюїти в якості «текстового хронотопу» представляється «надісторичною»: для того, щоб сюїта знайшла власну жанрову індивідуальність, можливість стильової індивідуації, стильової відмінності від інших жанрових форм, виникала трансляція стилістичних комплексів, які набували все більш впорядкованого «знакового» формульного вигляду, внаслідок чого й виникає автономний інтонаційний словник даного жанру.

Відмінна сторона сюїти пов'язана саме з тим, що для її інтонаційного словника цементуючими були фактурні прийоми й буквально «текстовість»; сюїта буквально «виплітає» свій текст з фактурних прийомів, стосовно яких і можна говорити про яскраво виражений феномен *трангресивності*.

Переходячи з циклу в цикл, з одного танцю – в інший, з однієї епохи – в іншу, потрапляючи в різні семантичні контексти, переосмислюючись, дані «блукуючі» або мандруючі фактурні формули набувають значення відвернених, тобто вільних від образної «приуроченості», здатних переміщатися, – отже, нейтральних, «ніяких», прозорих. Саме тому вони перетворюються в структурні формули, що можуть бути використаними в будь-якій конструкції: пройшовши довгий шлях семантичних метаморфоз, дуже глибокий образний асоціативний процес, фактурні формули сюїти виходять у вільний простір: те, що було рельєфом, може ставати тлом, як і навпаки. Стаючи «прозорими», фігури придбають іншу структурну якість, стають симулякрами, вказують на відсутність певного значення – як на його можливість, тобто стають у семантичному сенсі «відсутніми структурами» (У. Еко). Усунуті, порожні (прозорі) форми дозволяють вносити в них будь-який зміст. Вони не відкидають смислову реальність, але, навпаки, вказують на повсякденну дійсність, на повсякденне, пересічне, фонове, банальне життя як на той феномен, що має не меншу цінність і може стати таким же активним носієм смислу, як інші творчі сторони людської діяльності.

Вищесказане дозволяє зрозуміти, у силу чого явище фоновості як найбільш показове для парадоксального трансгресивного стилю стає в музиці ХХ століття, резонансним, у тому числі, роблячи по-новому резонансною творчість (музику) Е. Саті.

Стильова трансгресія постає важливим способом долати мовні обмеження не лише в художній творчості, але й в інших пізнавальних галузях, зокрема філософській, естетичній та клубурологічній, звісно й у музикознавчій. Вона набуває також значення особливого психологічного прийому, розширює уявлення про структуру та час переживання в музиці [10].

Феномен трансгресії, у цілому, обумовлений кризами культури, що виникають у *перехідні періоди* історії, внаслідок чого виникають аналогії між культурно-історичною свідомістю початку ХХ століття і у сьогоденням.

Наукова новизна даної статті зумовлена запровадженням категорії стильової трансгресії до вивчення провідних тенденцій розвитку сучасного композиторського мислення, поясненням на основі даного явища (стильової трансгресії) тих нових концептуальних метафор, що використовуються як

стильові визначення у світовому музично-творчому просторі: «нової складності» та «нової простоти». Нового тлумачення отримують відомі стильові характеристики, такі як «неактуальний стиль», інтерпретуючий стиль, реінтерпретація, парадоксальний стиль та деякі інші, зокрема у зв'язку з авторською композиторською поетикою Е. Саті.

Висновки. У цілому, стильова трансгресія представляється інтегруючим перехідним феноменом, що може приводити як до спрощення мовних засобів, так і до їх ускладнення, але завжди передбачає особливе ущільнення смислу, його переконструкцію разом з перебудовою мовно-комунікативної форми. Трансгресивне стильове мислення в музиці відзначене рисами парадоксальності тому, що водночас репрезентує історичний та актуальний теперешній досвід, примушує ставати між різними хронотопічними вимірами, поєднуючи їх риси всупереч об'єктивним передумовам, всупереч логіці попереднього історичного процесу, але у відповідності до нових потреб повідомляти та транслювати смислові значення.

Відповідно до названих позицій стиль Е. Саті можна водночас вважати мнемонічним, заснованим на грі у спогади (пригадування), і меморіально-ціннісним, аксіологічним, таким, що прагне виявити сталі й незмінні, понад часопростором, семантичні здатності музичного звучання – не лише стосовно мистецтва, але й у різноманітних проекціях до життя, до множинних епістемічних ситуацій. Саті намагається перетворити музичну форму, звільняючи її від жанрових залежностей, на носія «чистої мови», якої жадають художньо-епістемічні метафори в музиці.

Також можна дійти висновку, що позаакадемічний напрям у композиторській поезиці – як типове явище культури перехідного часу, у контексті композиторської поезики виявляє тенденцію «вторинної метафоризації» у дуже широкому обсязі, тобто прагне надавати музичній мові рис універсалізації, доведеної до деіндивідуалізації усіх складових музичного тексту. Це відкриває нові обрії для розвитку принципу трансгресії у сфері сучасної композиторської творчості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
2. Бахтин М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1986. С. 250–296.

3. Бахтин М. Слово о романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.

4. Кужелева Е. Парадоксальность как свойство музыкальной поэтики Э. Сати // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вып. 3. Вопросы музыкальной семантики. Одесса: Астропринт, 1997. С. 85–94.

5. Кужелева Е. Полистилистика как музыкальный феномен: от прошлого к современности // «Культурологічні проблеми музичної українстики». Вип. 2. Одеса: Астропринт, 1998. С. 65–68.

6. Кужелева Е. Феномен «неактуального стиля» в творчестве Э. Сати // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії. Вип. 1. Одеса: Астропринт, 2000. С. 143–150.

7. Усманова А., Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: «Пропилеи», 2000. 200 с.

8. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 334–383.

9. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность. М.: Попурри, 1998. 688 с.

10. Штокхаузен К. Структура и время переживания // *Номо Musicus* 95. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1995. С. 76–94.

11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

REFERENCES

1. Bart, R. (1994). *Selected Works: Semiotics. Poetics*. М.: Progress [in Russian].

2. Bakhtin, M. (1986). The problem of speech genres // М. М. Bakhtin. *Aesthetics of verbal creativity*. М.: “Art”, P. 250–296 [in Russian].

3. Bakhtin, M. (1975). A word about the novel // М. М. Bakhtin. *Questions of literature and aesthetics. Researches of different years*. М.: Fiction. P. 72–233 [in Russian].

4. Kuzheleva, E. (1997). Paradoxicality as a property of E. Sati’s musical poetics // *Culturological problems of musical Ukrainian studies*. Issue. 3. Questions of musical semantics. Odessa: Astroprint. P. 85–94 [in Russian].

5. Kuzheleva, E. (1998). Polystylistics as a musical phenomenon: from the past to the present // “*Culturological problems of musical Ukrainian studies*”. Vip. 2. Odesa: Astroprint. P. 65–68 [in Russian].

6. Kuzheleva, E. (2000). The phenomenon of “irrelevant style” in the work of E. Satie // *Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odessa State Conservatory*. Vip. 1. Odesa: Astroprint P. 143–150 [in Russian].

7. Usmanova, A. (2000). Umberto Eco: paradoxes of interpretation. Мн.: “Propylaea” [in Russian].

8. Schnittke, A. (1973). Paradoxicality as a feature of Stravinsky's musical logic // I.F. Stravinsky. Articles and materials. M. P. 334–383 [in Russian].

9. Spengler, (1998). O. Decline of Europe: Essays on the morphology of world history. T. 1. Image and reality. M.: Potpourri [in Russian].

10. Stockhausen, K. (1995). Structure and time of experience // Homo Musicus 95. M.: Izd. P.I. Tchaikovsky. P. 76–94 [in Russian].

11. Eco, U. (1998). Missing structure. Introduction to semiology. LLP TK “Petropolis” [in Russian].