ОЛЕКСАНДРА САМОЙЛЕНКО

ПСИХОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА: СУЧАСНІ МУЗИКОЗНАВЧІ ПРОЕКЦІЇ

Монографія

Видавничий дім
«Гельветика»
2020

УДК _____
К ___

Рецензенти:

С.В. Осадча – доктор мистецтвознавства, професор ОНМА ім. А.В. Нежданової;

С.В. Тишко – доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П.І. Чайковського

Рекомендовано до друку Вченою радою
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(протокол № 8 від 27.02.2020 р.)

Самойленко О.І.

С____ Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проекції : монографія / О.І. Самойленко. – Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. – 236 с.

ISBN 978-966-992-046-1

У монографії здійснюється оновлений підхід до психології мистецтва як музикознавчої дисципліни, визначаються її методологічні засади, предметний та категоріальний зміст, основні проблемні напрями.

Пропонується авторська концепція психології мистецтва як галузі сучасного гуманітарного знання, музикознавчої епістемології як метатеоретичного рівня психології мистецтва, що висвітлює питання музичного мислення, музичної свідомості та її мовної організації, іманентних чинників музичного логосу.

Дослідження призначене для широкого освітньо-наукового кола гуманітаріїв, водночас найбільше спрямоване до музикознавців та психологів, які розвивають міждисциплінарні зв'язки та є причетними до проблематики людинознавства.

УДК ____

ISBN 978-966-992-046-1

© ОЛЕКСАНДРА САМОЙЛЕНКО, 2020

ЗМІСТ

ВСТУП **5**

РОЗДІЛ 1
МЕТОДИЧНІ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКОЗНАВСТВА ТА ПСИХОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА **13**

1.1 Психологічні передумови мистецтвознавчого аналізу: міркування про метод **13**

1.2 Пізнавальні установки сучасного музикознавства як методичні чинники психології мистецтва **28**

1.3 Музикознавчі ракурси «психології мистецтва» Л.С. Виготського **44**

1.4 Психологічні засади музичного мислення та смислові засади музичної мови **61**

РОЗДІЛ 2
ПРОВІДНІ КАТЕГОРІЇ ПСИХОЛОГІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА **76**

2.1 Категорія духовності та поняття артефакту у психології мистецтва: музикознавчий аспект **76**

2.2 Інтердисциплінарні тенденції сучасного музикознавства та ноологічна понятійна сфера **94**

2.3 Трагічне пізнання та катарсис: від естетико-психологічного аналізу до музичної теорії **118**

2.4 Категорія часу та психологічні аспекти проблеми музичної темпоральности **140**

РОЗДІЛ 3
СУЧАСНА МУЗИКОЗНАВЧА АНАЛІТИКА ТА ІННОВАЦІЙНИЙ ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО МИСТЕЦТВА **155**

3.1 Предметні інновації сучасного музикознавства та нові аналітичні парадигми мистецтвознавчого аналізу **155**

3.2 Інтерпретативний час та мова музики **177**

3.3 Від явища внутрішньої форми до категорії «внутрішньої людини» **194**

ВИСНОВКИ **216**

ЛІТЕРАТУРА **224**

ВСТУП

Сучасне музикознавство існує у складному людському світі та у не менш складному, перенасиченому світі музичного мистецтва. Відтворюючи та організуючи на новому пізнавальному рівні матерію музики, воно набуває здатності відкривати та вивчати найбільш суттєві сторони людського буття, найбільш важливі закономірності людської природи – її сталі та динамічні екзистенційні якості. Завдяки цьому *музикознавство входить сьогодні до першого ряду гуманітарних наук, присвячених розкриттю явища смислової прецедентності людської свідомості, людського життя*. Але це й примушує музикознавців поглиблювати психологічні засади, розширювати ракурси дослідження у мистецтвознавчій сфері, вступати в активні взаємодії не лише з мистецькими феноменами та смисловим світом культури, а й зі спорідненими гуманітарними дисциплінами. Причому виявляється, що стосовно деяких з них музикознавці спроможні виконувати прогностичні та доказові системологічні функції, тобто відкривати нові обрії пізнання, впорядковуючи та перевіряючи на власному матеріалі наявний пізнавально-оцінний досвід. Таким чином, *сучасне музикознавство* спроможне до такої методичної та категоріальної взаємодії з *психологією мистецтва*, яка утворює нові, системно організовані, тобто предметно цілісні, *пізнавальні проекції*.

Розуміємо слово «проекція» у двох його можливих значеннях: як конструювання об'ємної багатовимірної фігури, здатної вивести назовні, експлікувати накопичений досвід пізнання; як специфічне внутрішнє переломлення – перетворення певних параметрів, завдань навколишньої дійсності, упредметнення показових

для даної сфери пізнання мисленнєвих позицій, оцінних підходів. Й спробуємо пояснити, чому саме *психологія мистецтва стає сьогодні необхідною поняттєвою базою музикознавчого дискурсу.*

Важливість психологічного знання та визнані соціальні позиції психологічних дисциплін не відміняють суттєвих методологічних перешкод, невирішуваних проблем, що існують на шляху розвитку сучасної психологічної науки, особливо в тих її розділах, котрі пов'язані з вивченням людської поведінки та свідомості. Певна непередбачуваність особистості в життєвих перипетіях, парадоксальність людської екзистенції з давнини приваблювали увагу мислителів і митців, причому саме останнім вдавалося відобразити складність внутрішнього світу – психологічну сутність людини в найбільш повній, переконливій та зрозумілій формі. Саме мистецтво з його системними художньо-знаковими ресурсами стає дзеркалом людської свідомості, звідси й провідником до таємниць людського буття

Досвідом мистецтва та накопиченим ним матеріалом широко користуються впродовж XX століття й філософські теорії, і психологічні практики: координація узагальнюючого філософського підходу з психологічною емпірикою відбувається в напрямі трансперсональної гуманістичної психології, що стає однією з засадничих людинознавчих дисциплін. Однак корінним питанням, що не вирішуються повністю жодною з відомих галузей гуманітарної науки, залишається питання про природу, способи існування, структурні та смислові якості людської свідомості, що потребує також врахування двох своїх історичних форм – общинно-колективної та індивідуально-особистісної. Феномен свідомості утворює один з центральних предметів філософії, психології та мистецтвознавства у зв'язку зі смислотворчою діяльністю людини, що підсилює значення почуттєвої культури, виводить проблему переживання на перший рівень інтердисциплінарних теорій.

Психологія мистецтва зароджується на перетині загальногуманітарних та природничих дисциплін, виражає їх взаємну методичну зацікавленість, водночас вказує на нові методологічні можливості мистецтвознавчого пізнання, так саме, як і на його нові теоретичні завдання. Імпліцитний період існування даної науково-предметної сфери пов'язаний з еволюцією як мистецтвознавчих дисциплін, так і з розвитком естетичної науки та її взаємодії з психологічними системами. Для нещодавнього експліцитного показовим є, по-перше, включення до змісту філософської естетики; по-друге, множинність авторських тлумачень та спроб побудови теоретичної системи; по-третє, поступове відродження і розміщення на центральному місці наукової поетики Л. Виготського, орієнтація на позиції й поняття Виготського, виражені не лише в «Психології мистецтва», а й в усій сукупності наукових праць. Провідним напрямом психології мистецтва, ініційованим Л. Виготським, залишається сьогодні теорія художніх (естетичних) емоцій у єдності з вченням про катартичні засади художньої форми, узгоджена з магістральною для вченого теорією людської свідомості (у синтезі психології свідомості та психології діяльності).

Найбільш актуальним та науково-методично виваженим щодо сучасного гуманітарного контексту та пізнавальної системи музикознавства є виокремлення трьох складових частин психології мистецтва: психології свідомості, психології творчого процесу, що включає в собі психологію художньої творчості, психології художнього мислення (з пріоритетною позицією музичного мислення). Психологічна теорія свідомості вимагає, перш за всі, визначення критеріїв і способів оцінки людської свідомості, пояснення мови опису психологічних явищ, формування опорних зрозуміти, термінів, створення відповідного предмету дискурсивного поля. Вона розвиває напрям символізації – алегоричної екстеріорізації – психологічного змісту людини в його

цілісності. Вивчення творчого процесу, у тому числі, його художніх форм, більш за всі обумовлено теорією сигніфікації, що входити до вчення Л. Виготського про вищі психічні функції. Психологія творчого процесу, відповідно, спрямована до знакової діяльності людини, виявляючи її залежність від смислових завдань і потреб, причому найбільше від тихнув, які «вінчають» і завершують усі загальні смислові людські зусилля, представляють людство як єдиний еволюційний організм (від вершинних ноетичних смислів).

Третій компонент психології мистецтва сприяє відкриттю в художній формі закономірностей діяльності свідомості, процесу мислення та переживання, зокрема виявленню особливої ролі музичних осмислень-образів та темпорального процесу музичної комунікації. Цей напрям дозволяє запропонувати типологію музичних форм у контексті емоціонології, розкрити своєрідність інтерпретативних підходів у музиці й до музики, пояснити особливості музичної мови її «самозростаючим логосом», що вказує на близький зв'язок музичного й несвідомого, тобто на вкоріненість музики в глибинної пам'яті.

Магістральним підходом, що поєднує між собою всі напрями психології мистецтв, постає ноетичний у його специфічному психологічному розумінні, але з апеляцією і до феноменологічної філософської концепції (зокрема Е. Гусерля, Г. Шпета, О. Лосєва). Вищі ноетичні категорії, що визначаються як пам'ять, гра та любов і кореспондують до вищих універсальних смислових інстанцій культури, організують транзитивні поняттєво-методичні взаємодії між розділами психології мистецтва. Ноетичний модус психології свідомості пояснюються тим, що ключовим виступає явище і поняття пам'яті, як у колективній, так і в індивідуально-особистісній формах; психологія творчості, узгоджена з когнітивним підходом, робить ключовим феномен гри; для художніх концепцій у їх психологічному еквіваленті вираженням

комунікативного покликання людини як «покликання до спілкування» (С. Аверінцев) є почуття та стан любові, вищого позитивного резонансу з цілісним світом. Усі ноетичні синтагми мають символічні властивості, є єдиними для всіх без винятку сфер життєдіяльності людини, тобто проходять крізь усі сфери, усі історичні стадії розвитку даних сфер, постають найбільш загальними ціннісними універсалами, припускають навіть своє старшинство по відношенню до людської культури (згадаємо: «бог є любов», або, за Й. Хейзінгою, «гра старше культури»).

У контексті ноетичного підходу можуть бути розвиненими теорія самоактуалізації А. Маслоу, теорія «особистісних смислів» О. Леонтьєва, вчинкова психологія В. Роменця; даний шлях веде до формування великої галузі «психології особистості», що цікавить дослідників своєю креативністю, тобто до свого роду «креативної психології». Крім того, у даному напрямку ключовим стає питання про «мову свідомості» (тобто про способи й форми усвідомлення – раціоналізації), у тому числі, про значення процесу вербалізації, слова як знакової форми, взагалі про семіотичні функції й семантичну будову свідомості, емпатію й катарсис. Головне для даного підходу – визнання активної формуючої ролі індивідуальної особистісної свідомості, яка може «побачити» і оцінити собі тільки шляхом створення окремих, «зовнішніх» предметів-знаків, що стають «штучними знаряддями» свідомості, «психологічними інструментами» (у термінах Л. Виготського).

Сучасне уявлення про ноологічний підхід до вивчення процесу музичного мислення неминуче пов'язує між собою теорію О. Лосєва щодо «речі» та речової побудови світу, його поглядів на логос та етос – витоки розуму в людині й людського в розумі, з вченням про переживання, предметно-чуттєвий зміст свідомості, про ноезисне адресування людських особистісних смислів та ноематичну зумовленість художнього предмету.

Феноменологічний досвід полягає саме в привертанні трансцендентальних означень до реальної дійсності людської свідомості за допомогою *переживання*, зміст якого не перекладається у визначені словесно-поняттєві форми. Компоненти ноологічної системи, на якій базується музичне мислення, передбачають континуальні зв'язки логосу – розуму – розуміння – етосу – світовідчуття – сутності (ентелехії) – смислу – речі – реальності – чуттєвого осягнення – «відчуваючого інтелекту» – імагінативних моделей – форми – завершального семіозису.

Моделюючими поняттями в різних пізнавальних системах виступають:

- у вченні О. Лосєва про музичну логіку: космос – хаос; життєвість – загибель, розпад; рух і доцільність, число як кількість та якість; час та ритм;
- у ціннісних координатах Е. Гуссерля: це переживання, інтенція, свідомість, реальність, ноематичне та ноезисне;
- ключовою антиномією теорії Й. Хейзинги стає: нормативний порядок – краса, що досягається у вільній грі та набуває статусу естетичної.

Власні парні опозиції виробляє музикознавча думка, що вимірює дійсність засобами музичної творчості, формуючи, як систему координат, історичну та теоретичну парадигми. Так, в історичному музикознавстві порядок – це часова відповідність смислу життя – смислу творчості за допомогою ідеї (образу) людини як прекрасного (досконалого). У теоретичному музикознавстві порядок – це часова відповідність образу (задуму) – формі його втілення (гармонія відповідності).

Психологічні засади музикознавчого знання (знання про музику) мотивуються також складним діалогом історичного та особистісно-психологічного часу. Людське в історії так чи інакше кореспондує до історичного в людині, а в людській творчості проступає інтенціональна цілісність «чистого» розуму, не затьмареного проявами плинної звичаєвої свідомості, скерованого до ідеального як найбільш корисного, прагматично вигідного. Р. Ейкен[1] називав дану «вигідну» спрямованість «активізмом», тобто проявом вибіркової розумної активності. Ідеал, ідеальне віддзеркалює суспільний вибір, що є доцільним для суб'єкта остільки, оскільки репрезентує універсальний ціннісний досвід культури. Даний досвід може перетворюватися на особистісні смислові позиції, тому цілком ймовірним є зворотне застосування ноетичної формули В. Франкла про те, що унікальний смисл сьогодні стає універсальною цінністю завтра...[2]

Суб'єктивно-психологічне явище смислопокладання, що є суто людською властивістю, спонукає до визначення знакових форм, котрі якнайближче підведуть до механізму діяльності свідомості, а через неї – до вищих творчих інстанцій, навіть до божественних. Відтак виникає взаємозалежність між цими інстанціями та художньо-комунікативними формами, відбувається нова концептуалізація культурної дійсності – на засадах категорізації почуттєво-мисленнєвої реальності (як *усвідомлюваної* реальності).

Ноетична концепція свідомості, також виявлення ноетичних проекцій художнього образу дозволяють розробляти шляхи до розв'язання проблеми позасвідомого, яка визнається ключовою для психології свідомості, тому є фундаментальною і для психології мистецтва. Вона є теоретичною основою і головною методичною передумовою для всіх форм психологічного знання тому, що, словами Л. Виготського, «несвідоме є потенціально-свідомим»; внаслідок цього не втрачає свого значення вельми дискусійна і обмежена психотерапевтичним підходом теорія З. Фрейда.

[1] Эйкен Р. Смысл и ценность жизни. *Пер. с нем. М.М. Тареева*. М.: ЭЛИА-АРТО, 2008.

[2] Франкл В. Человек в поисках смысла: *Пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева*. М.: Прогресс, 1990

Процитуємо слова Л. Виготського: «Несвідоме не відокремлене від свідомості якоюсь непрохідною стіною. Процеси, що починаються в ньому, часто мають своє продовження у свідомості, і, навпаки, багато чого зі свідомого витісняється нами в підсвідому сферу. Існує постійний, що ні на хвилину не припиняється, живий динамічний зв'язок між обома сферами нашої свідомості. Несвідоме впливає на наші вчинки, виявляється в нашій поведінці, і по цих слідах і проявах ми навчаємося розпізнавати несвідоме й закони, що управляють ним»[3].

Процес усвідомлення як постійний перехід від чуттєвих запасів несвідомого (глибинної пам'яті) до усвідомлених мисленнєвих форм (раціонального мислення й операціональної пам'яті) виявляється первинним і головним матеріалом музичного мистецтва, і саме музика виступає особливою «мовою свідомості», узгодженою з усіма протиріччями й труднощами останньої, і в цій якості – особливим видом знакової діяльності людини. Так виникає особливе музикознавче (музично-мистецьке) контекстуальне коло розгляду концепції катарсису Л. Виготського, що вимагає й *нового погляду на психологію мистецтва* – як на дисципліну, що передбачає включення музично-семіологічного аналізу на всіх своїх предметних рівнях та у всіх видових художніх формах, у тому числі при компаративному обговоренні когнітивних процесів, що відбуваються в мистецтві.

У наступних розділах монографії пропонується послідовне висвітлення *музикознавчих питань*, пов'язаних з інноваційними методичними тенденціями та головними *категоріальними «вузлами» сучасної психології мистецтва*.

[3] Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 94.

РОЗДІЛ 1
МЕТОДИЧНІ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКОЗНАВСТВА ТА ПСИХОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА

1.1 Психологічні передумови мистецтвознавчого аналізу: міркування про метод

Звернення до питання про роль психологічних знань у сучасному світі та про психологічні аспекти музикознавства як певної пізнавальної галузі мистецтва дозволяє помітити, що в останні роки явно підсилилися й навіть вперше рельєфно позначилися проекції праць Л. Виготського до теоретичної платформи гуманітарної думки. Однак відбувається це не стільки в роботах вітчизняних авторів, скільки зарубіжних – американських, англійських, насамперед, психологів, лінгвістів, семіотиків, фахівців, що займаються філософією мови, деяких інших. Сьогодні теорія Виготського сприймається як необхідний психологічний компонент загальних гуманітарних концепцій людини, вирішення питань існування людини в навколишньому світі, тобто її екзистенціальних проблем. Дане слово – екзистенціальний – досить часто зустрічається на сторінках психологічних і музикознавчих робіт другої половини XX століття, причому поза тим «есхатологічним» сенсом, якого воно набуває у філософсько-естетичній літературі першої половини минулого сторіччя – у творчості А. Камю, С. де Бовуар, Ж.-П. Сартра, деяких інших. Якщо для зазначених авторів поняття про екзистенціальне призначення людини було поняттям про безнадійність,

непоправність життєвого стану людини, про безвихідність як таку, то для психологів другої половини сторіччя – для Е. Фромма, В. Франкла, А. Маслоу, Б. Роджерса, для вітчизняних дослідників, що примкнули до напрямку гуманістичної психології, слово «екзистенціальний» вказує на обумовленість свідомості й поведінки людини практикою її існування в цьому світі, досвідом її відносин зі світом – відносин не випадкових, але тих, що визначають стан «людського в людині».

Західні автори, наприклад, Дж. Шоттер[4], користуються іменем Л. Виготського як свого роду інструментом – «ключем» до різних перехідних концепцій, що зв'язують психологію й літературознавство, лінгвістику й теорію комунікації і так далі. Для західної гуманітарної науки в останні роки стає характерним мультидисциплінарний підхід; вітчизняні дослідники частіше користуються поняттям інтердисциплінарного методу. Множинність («мульті»), отже перехідність, підходу вказує на те, що гуманітарну думку усе більше турбують пограничні явища, що мимоволі змушує пригадати слова М. Бахтіна про те, що культура – уся – діється на границях... До цього можна додати, що й людина формується границях; мова йде про внутрішні межі відношень людини до світу, про те, що вона може з ними зробити, як може їх пізнавати й ними керувати (опікуватися ними, зрушувати їх і так далі). У роботах західних авторів особливо показовим є те, що вони не тільки виявляють і розбудовують психологічні аспекти теорії Бахтіна, але прямо зв'язують концепції Бахтіна і Виготського, роблять імена цих дослідників суміжними в контексті проблем психосеміотики й семантики культури.

[4] Shotter J. Bakhtin and Vygotsky: internalization as a boundary phenomenon. *New Ideas in Psychology*, 11, 1993. P. 379-390.

Shotter J. Harre, Vygotsky, Bakhtin, Vico, Wittgenstein: conversational realities and academic discourses. *Journal for the Theory of Social Behavior*, 23, 1993. P. 459-482.

Shotter J. Vygotsky's psychology: activity in the developmental zone. *New Ideas in Psychology,* 7, 1989. P. 185-204.

Shotter J. Vygotsky: the social negotiation of semiotic mediation. *New Ideas in Psychology*, 11, 1993. P. 61-75.

Доводиться визнати, що стосовно теорії М. Бахтіна багато вітчизняних авторів схожі на людину, яка відкушує по невеликому шматочку від великого смачного пирога, ретельно прожовує кожний шматочок з надією зрозуміти, з чого зроблений пиріг – замість того, щоб постаратися відразу довідатися рецепт. От так Бахтіна «покусують» (інакше не скажеш) з різних сторін, що навіть викликало своєрідну реакцію – появу роботи з характерною назвою «Залиште Бахтіна в спокої!»[5]. На адресу Виготського таких закликів не надходило, можливо тому, що цей автор уже віднесений до «класиків», до тієї академічної традиції, яка має на увазі шанобливо дистанційоване ставлення, отже відсутність безпосереднього поновлення – продовження творчих думок. Тим часом, для необхідного резонансу ідей Виготського дуже важливими є спроби досить прямого й близького контакту з його науковою думкою; тому у зв'язку з долею спадщини цього дослідника сьогодні актуальним з'явився б заклик «не залишайте Виготського в спокої!». Так чи інакше, обоє названих автори визначили ті проблеми психології мистецтва, які дотепер залишаються відкритими й утворюють один з провідних напрямів гуманітарної думки, поєднуючи інтерес до трьох найважчих для пізнання й пояснення феноменів: людської свідомості, смислу буття, смислового змісту (світу) мистецтва. Територія, на якій названі феномени і методи їх вивчення можуть об'єднатися – це територія «розуміючого мистецтвознавства».

[5] Босенко А. Власть времени, или Оставьте М. Бахтина в покое. *М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук: Материалы науч. конференции*. Витебск, 1994. С. 83-85.

Для сучасної психологічної думки відхід убік загальногуманітарного, у тому числі естетико-мистецтвознавчого, знання, убік популярної культурпсихології, етичних і теологічних концепцій і так далі, вже став звичним. Але він здійснюється спонтанно, не виявляючи достатньої єдності підходів, теоретичної витриманості. Широка зона «інакомислення» виникає й стосовно Виготського – як зміна позиції стосовно того предмета, котрий був ним запропонований; тим часом, глибше, аніж Виготському, зробити це поки що нікому не вдається. У силу складності концепції Виготського не порівнянними є «кола прочитання», що виникають при зверненні до його праць і до робіт сучасних авторів. Будь-яка робота Виготського є текстом, який вимагає спеціальної й глибокої інтерпретації, теоретичної й логічної підготовленості, є складною концепційною побудовою, вимагає «розуміючого включення» до його теорії в цілому, а ця теорія, в остаточному підсумку, є *теорією людської свідомості на різних її історичних і смислових рівнях*.

Змістовий контекст ряду робіт Л. Виготського дозволив нам прийти до думки про те, що свідомість говорить з нами не на одній, а на багатьох мовах[6]. Для того, щоб почути та зрозуміти ці мови недостатньо одного досвіду вербалізації. Вербальна форма – лише одна з ряду можливих мовних форм (форм вираження й спілкування). Виготський прийшов до цієї ідеї, коли виявив, що, окрім опосередкування за допомогою словесної мови, вербалізації, можуть існувати й інші форми опосередкування. Спеціально він їх не вивчав; він лише порушив питання про те, що позасловесні форми спілкування, знакові структури, позасловесна галузь свідомості – дуже перспективний предмет дослідження, той предмет, який може відкрити нові можливості психологічної науки.

[6] Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 200.

Три своєрідні апорії Виготського, які дозволяють виявити зміст його підходу, постають наступними. Перша: Виготський затверджує, що ми запам'ятовуємо смисл сказаного, а не слова[7]; «загадковість» цього формулювання в тому, що воно засвідчує водночас два інструменти запам'ятовування. Перший інструмент відомий – це логічна пам'ять, звернена до слів. Але інший інструмент, звернений до смислу «поверх» слів, – що це таке? Тут однозначної відповіді може й не бути, але напрямок думки Виготського дозволяє нам припустити, що цим інструментом є особлива глибинна емоційна несвідома пам'ять, яка, власне кажучи, і представляє духовний зміст людської свідомості. (За твердженням В. Франкла, дух і духовне спочивають на несвідомому).

Друга апорія Виготського вказує, що значення відноситься не до мислення, а до всієї свідомості[8]. В інтерпретації Виготського мислення й пам'ять постають у свідомості ледве чи не антагоністами в певному відношенні, у всякому разі – антиномічними началами. Якщо людина зосереджена на логічній стороні свідомості, на способах раціональної роботи – на тому, що традиційно називають мисленням (а Виготський пов'язує мислення з процесами вербалізації), то вона тим самим вже не має змоги стикатися з усім обсягом своєї пам'яті. Проблема уваги в тому й полягає – у постановці її Виготським – що, зосереджуючись на одному, людина випускає з уваги решту. Але зате, коли людина поринає у глибинний зміст своєї пам'яті, починає існувати разом з нею спонтанно, вона втрачає можливості доцільно діяти, тобто планувати свої дії, дивитися сама на себе, улаштовувати себе здалеку, втрачає можливість опосередкування власного життя. Дійсно

[7] Выготский Л. Лекции по психологии. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах.* Т. 2. Под общей ред. В. Давыдова. М.: Педагогика, 1982. С. 388.

[8] Выготский Л. Проблема сознания. *Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах.* Т. 1. Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского, М.: Педагогика, 1982. С. 167.

серйозна альтернатива людського існування – альтернатива доцільності та спонтанності. Дана альтернатива обговорюється психологами остільки, оскільки доцільність необхідна людині для відповіді на запитання «навіщо» – центральне питання про смислопокладання й цінності життя. Але, займаючись винятково доцільністю, людина живе у двох вимірах – у прийдешньому й минулому, втрачаючи здатність перебувати «тут і тепер», отже, виникає проблема повернення її до сьогодення, проблема присутності, включення й безпосередності, спонтанності переживання. За А. Маслоу[9], однією з ознак самоактуалізованої особистості є здатність порівняно швидко й з достатньою повнотою реагувати на те, що безпосередньо відбувається, тобто включатися в процес – і це справедливо: адже актуальне – це те, що відбувається зараз, сьогодні й заради сьогоднішніх здійснень.

Третя апорія Виготського звучить так: усяка мова є іносказання[10]. Дана теза вказує на те, що вербальні форми – при всій понятійній фіксованості слова й словесної фіксації поняття – не є тотожними будь-яким смисловим інстанціям.

Виготський вказує, що смислові значення не є тотожними словесним; смисл не є тотожним ані знаку, ані значенню – він існує між ними. Тому слово (словесне висловлення) як знакова структура не може бути сприйняте в якості фінальної й завершальної форми осмислення; завжди залишається якийсь підтекст, тобто щось, до чого слово відсилає, стаючи знаком цього «щось», але не будучи буквальним його вираженням.

Підхід Виготського визначається як психосемантичний, а опорними для нього стають тріади понять: свідомість – несвідоме – пам'ять, свідомість – уява – увага, свідомість – мислення – пам'ять, значення – смисл – знак. Третя з них відбиває антиномічну природу мислення – пам'яті стосовно свідомості; четверта впритул підводить до мистецтвознавчих (естетичних) аспектів робіт Виготського. Виготський розвивав, як він сам це називав, «семічний» аналіз слова, «...який є єдиний адекватний метод аналізу системної і смислової будови свідомості»[11]. Пізніше він цей аналіз називав семантичним, тим самим вступаючи на шлях семіотики й семіології, на шлях науки про знакові системи та функції знаків, що входять у дані системи, припускаючи тим самим, що людина може бути вивченою як знакова система, додамо – як самоактуалізована система

Традиційний семіотичний підхід більше націлює на зовнішню форму знаку та його структурні властивості; для нього типове звертання до мовних систем – до організації так званих природніх мов. Але семіотичний підхід застосується й до штучних мовних систем, серед них – до процесу художньої комунікації. За низкою позицій Виготський випереджає семіотичні характеристики в цій сфері. Так, він відзначає подвійну функцію знаку як спілкування й узагальнення (опосередковане спілкування). Із цього він виводить головний закон «життя» знаку, знакової структури: яка форма спілкування, таким є й узагальнення. До сказаного потрібно додати наступне. Формування знаків, що є узагальнюючими структурами, породжені значеннями («відгомонами» смислу), але й породжують їх. Воно можливе за схемою «людина – людина», «людина – річ – людина», але не за схемою «людина – об'єкт»; смислопороджуючий знаковий процес завжди є суб'єктно-суб'єктним відношенням. Так, не користуючись поняттям «діалог», Виготський з усією визначеністю приходить до теорії

[9] Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики. *Пер. с англ. А.М. Татлыбаевой. Научи, ред., вступ. статья и коммент. Н.Н. Акулиной.* СПб.: Евразия, 1999.

[10] Выготский Л. Проблема сознания. *Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах.* Т. 1. Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского. М.: Педагогика, 1982. С. 162.

[11] Выготский Л. Проблема сознания. *Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах.* Т. 1. Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского, М.: Педагогика, 1982. С. 166.

діалогу: суб'єктно-суб'єктне спілкування є специфічно-діалогічним, а його семантична сторона дозволяє виокремлювати, як самостійний предмет вивчення, спільний для низки гуманітарних дисциплін, *умовно-смисловий діалог.*

Творчі функції людини проявляються не лише в якихось окремих формах її діяльності – у мистецтві, у науці, технічному виробництві і так далі. Найбільш загальна й інтегративна творча функція людини – це її орієнтація у світі, здатність до діалогу зі світом та до самодіалогу. Крім усіх інших творчих завдань у людини є одне постійне – творчість життя, отже, творчість самої себе. Цю позицію – як єдину й загальну життєву позицію людини – психологи сьогодні розглядають як найголовнішу, таким чином, не розділяючи людину на якісь її окремі аспекти, сфери прояву, а намагаючись побачити в поведінці й вчинках людини, в її психологічній організації фактори центрування, збирання, притягання до єдиного цілого. Власне кажучи, саме за способами центрування, внутрішнім психологічним фокусам відносин зі світом люди й розрізняються між собою. Звичайно, слід ураховувати й той факт, що існують соціальні канони центрування, тобто особистісного самоздійснення, у тому числі визначені соціумом. Одна з головних проблем (антиномій) особистісного буття – співвіднесеність соціального та індивідуального, запрограмованості та свободи.

Особистісна позиція – те, що можна назвати життєвою позицією – визначається співвіднесеністю зовнішніх і внутрішніх умов формування оцінних підходів до світу. Завдання такого формування й викликають те, що можна назвати особистісним зусиллям або психологічною напругою. Психологічна напруга – це напрямок активності особистості, вектор активності свідомості, психологічна модальність; так чи інакше, мова йде про те, що причина й характер психологічної напруги вказують на сферу докладання сил. Зусилля – це сила, що прибуває кудись, знаходження разом з певною силою, рух в одному напрямку з нею; воно не

буває байдужим до свого предмета й завжди виникає стосовно чогось. Життєва позиція – це координація зовнішнього й внутрішнього зусиль, зовнішньої предметної сторони зусилля і його психологічної обумовленості, але це завжди динамічний прояв особистісної свідомості, тобто напруга. У роботах М. Бахтіна зустрічається поняття «емоційно-ціннісна напруга»; синонімічним до нього є інше поняття – «емоційно-вольове зусилля»[12]. Цими словами Бахтін визначає зміст життєвої позиції зсередини, який можна також назвати інтенціональною формою існування людини в культурі.

Зовнішній предметно-фактичний план особистісного вираження й «глибинна семантика» людської свідомості, при всій їх взаємозумовленості, знаходять різні способи знакового оформлення як способи «портретування» людини. Коли ми говоримо про портретування, то маємо на увазі, що відтворюється, запам'ятовується той або інший людський світ, реальний або ідеальний; це відтворення тих зв'язків, які існують у даної особистості з навколишнім континуумом. Наприклад, так званий парадний барочний портрет був орієнтований на те, щоб відтворювати образ суб'єкта (як певного «персонажа») не у випадковому або повсякденному положенні, а з презентацією всієї вагомості його соціального статусу. Барочний портрет тому й називається парадним, що людина, зображена на ньому й перетворена на персонаж соціальної гри, представляється в найкращому, найбільш досконалому своєму виді. «Герой» портрету повинен добре виглядати, бути в перуці, неодмінному атрибуті соціальної зовнішності барочного персонажа, у парадному платті (мундирі): повинні

[12] Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева.* М.: Искусство, 1986. С. 9-191.

Бахтин М. К философии поступка. *М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов.* К.: Наукова думка, 1994. С. 9-68.

бути зображеними всі його соціальні нагороди, знаки відмінності і так далі. Цю тенденцію портрет зберігає досить довго – аж до дев'ятнадцятого століття, в епоху ж бароко всяке інше зображення людини портретом не вважалося. Барочний портрет – вдалий приклад граничної виразності зовнішнього типу портретування. При цьому власні специфічні особистісні ознаки людини – характерне вираження обличчя, найбільш властивий погляд – вже не мали значення, хоча подібність з прототипом зберігалося; персонаж повинен був пізнаватися, але він повинен був дивитися на світ буквально тем поглядом, який був прийнятий у даний період у даному суспільстві, мати відповідне до соціальних очікувань вираження обличчя. Якщо його не було, то живописець просто його «домальовував» – і по цьому оцінювалося його майстерність. При всій необхідності портретної подібності портретист найменше був копіїстом («фотографом»); він відображав не стільки вигляд даного суб'єкта, скільки задану, запрограмовану психологічно, соціальну модель.

Коли ми говоримо про внутрішнє портретування, те це означає що знакова модель людини може повністю звільнитися від зовнішньої подоби, від реалістичності контурів, власне кажучи – взагалі від яких б то ні було контурів; відтворюється те, що греки називали ентелехією – внутрішньою сутністю або ейдосом – ідеальним прообразом реального предмета, який і виявляє найбільшою мірою його сутність. Внутрішня психологічна модель у чистому своєму виді абстрагована від зовнішніх умов буття суб'єкта. Звідси гранична умовність внутрішнього портретування, його право на свободу й, якщо казати про образотворче мистецтво, все більше умузичнення (рос. «омузыкаливание») образотворчої техніки, усе більша «інтонаційність» та відхід від зовнішньої жестовості. Гарним прикладом є полотно, яке стало маніфестом експресіонізму – «Лемент» Е. Мунка, що зображує умовну людську особу з пливучими контурами, що не мають нічого загального з реальними обрисами. Предметом зображення є стан розпачу, пограничний стан свідомості, психологічна криза, протест і інші близькі психологічні явища. Сама назва підказує, що це полотно потрібно не стільки побачити, скільки почути. Вуалювання ліній, розмитість зображення, приблизність малюнка, аморфність предметної частини змушує глядача добудовувати картину в уяві, сприймати її знакову структуру як алегоричну, що відсилає до того, що на картині не показане, тому що не може бути показане, але може бути тільки почуте – лемент. Безумовно, тенденція внутрішнього психологічного портретування з її інтересом до пограничних проявів психологічної облаштованості людини найбільше виявляється в тому мистецтві, яке ми вважаємо новітнім – від пізньоромантичного періоду до двадцять першого століття; але її передумови є й у пізньому середньовічному живописі, і у полотнах Ф. Гойї; завжди так чи інакше виникали прориви мистецтва до тої галузі, яку пізніше назвали експресіоністською й сюрреалістичною.

Саме інтерес до внутрішнього психологічного портретування виявляє право мистецтва до зміни, деформації, трансформації реальності, на перетворення людського образа, вигляду, на нову умовність художньої знакової системи і так далі. У зв'язку з цим позначимо два полюси психологічного моделювання людини, відомі мистецтву, їх можна назвати й жанрово-семантичними. Один полюс – утопія, конструювання ідеального світу й людини, що наближається до досконалості в цьому ідеальному світі. З даним утопічним напрямком зв'язана так звана ідилічна література, ідилічні жанри живопису, можна говорити й про ідилічну тенденцію в музичному мистецтві. Утопія породжує ідилію, тісно пов'язана з нею, тому що ідилія можлива тільки в Утопії – у місці, якого немає, відтак там, де людина не може перебувати. Те місце, де перебування людини неможливе, але до якого вона саме тому напружено прагне, стає місцем ідилічного спілкування людей. У психологічній літературі ідилія розглядається як один з видів

психологічної ситуації; він пов'язаний з прагненням до ідеального та з вірою у досягнення цього ідеального – хоча б і за межами реального існування.

Іншим полюсом є трагедійне світобачення – антипод утопії. В утопічно-ідилічному світі всі благополучно й вільно від реальної часової залежності; у світі трагедійному для людини всі невиправно драматичне, незгладиме конфліктне й незворотне в сенсі фізичної короткостроковості життя й безглуздості зусиль запобігти своєму відходу з цього світу. У світі трагедії все підкоряється закону року, який панує над людиною, від якого не можна врятуватися, й тому стан, до якого приходить людина, перебуваючи в трагедійній заглибленості – це стан втрати надії, безнадійності. За своїм художнім завданням трагедія (коли вона дійсно є трагедійним естетичним феноменом, тобто реалізує всі правила трагедії) повинна зіштовхувати людину саме з цим – з безнадійністю людської присутності у світі й людських спроб змінити його на користь людини. Чому трагедія ставить перед собою таке завдання? Тому що усвідомлення цього факту обурює людину найбільше. Ніщо з такою силою не приводить її до стану активності, або навпаки – до тотальної відмови від усякої активності.

Трагедійна ситуація спонукує знаходити два виходи при розгляді її в психологічному аспекті. Перший, позитивний – героїзм; інший, екзистенціалистський – самогубство. Отже трагедійна ситуація гранично загострює всі протиріччя перебування людини в реальному світі. Тому трагедія, на якому б матеріалі вона не будувалася, до чого б вона не апелювала, завжди повинна спиратися на конкретний життєвий досвід, зберігати правило життєподібності. Те, що відбувається в трагедії, повинне легко проектуватися суб'єктом на особистий досвід: це повинне бути те, що може відбутися з кожним з нас і в будь-який момент. Трагедія у певному відношенні завжди відтворює ідею знаменитого роману Е. Хемінгуея «По кому дзвонить дзвін» (якщо врахувати,

що автор «чує» дзвін як звук відспівування, знак лиха, як сполох – сигнал небезпеки): де й коли б не дзвонив дзвін, слід пам'ятати, що він дзвонить по тобі... Немає жодного сигналу небезпеки у світі, який не мав би відносин до кожного з нас, і жити потрібно, пам'ятаючи саме про це. Таким є трагедійний досвід і урок, який слід витягати з трагедійної ситуації.

Отже, дві полярні моделі людини – людина утопічна і людина трагедійна: людина, що перебуває у світі без протиріч і конфліктів – і людина, повністю поневолена, що роздирається непереборними антиноміями буття. Між цими полярними моделями можна знайти декілька перехідних, але найбільш семантично відповідальною з них, на наш погляд, є мелодрама – як жанрово-семантична галузь мистецтва, як своєрідний естетичний феномен, нарешті, як тип міжособистісних (суб'єктно-суб'єктних) відносин і форма самовираження, самооцінки. Важливість мелодрами обумовлюється тим, що, з одного боку, перебувати довго в стані утопічного блаженства небезпечно: виникає відрив від реальної дійсності, що, у свою чергу, може привести до розвитку однієї з форм аутизму. Але й перебувати в стані трагедійної напруги довгий час є нестерпним. Трагедійне переживання має високий ступінь інтенсивності, але воно короткочасне: трагедійна емоція не може тривати довго, вона відразу шукає розрядки – на відміну від ліричної емоції. Мелодрама поєднує в собі драматичний і ліричний досвід, вказує на ті ситуації, психологічні відносини, коли виникає деяка протидія між зовнішніми обставинами й внутрішніми установками суб'єкта, але ця протидія може бути розв'язаною в кожній зі сторін. Суб'єкту надані право й можливість змінити свою установку, розібратися в собі самому, співпережити собі самому й відкрити в себе особливі внутрішні сили; і зовнішні обставини також допускають їхню зміну. Відмінність драми від трагедії саме в тому, що вона пропонує щасливий кінець. Щасливий кінець у трагедії – навіть припущення про його можливість –

знищує трагедійний ефект. Драмі ж не потрібна загибель кращого з героїв – на відміну від трагедії. Вона скоріше розбудовує інстинкти й практику самозбереження та виживання особистості, у тому числі, зміцнюючи досвід *емоційного* реагування, і саме щодо цього стає *мело*драмою.

Обов'язковим атрибутом мелодрами є досить переконливе тривале розкриття емоційного стану персонажа, досвіду переживання. Саме так вноситься в мелодраму ліричний компонент. Довго триваюча індивідуальна емоція, мотивація сюжету з боку особистісного переживання, можливість поринути в це переживання й відкрити для себе його красу є необхідними моменти мелодрами. Саме тому еквівалентом мелодрами в музичному мистецтві виявляється *оперність;* як мелодрама, опера виправдовує всі очікування людської свідомості. Можна сказати, що опера, як синтетичний жанр, хоча й переважно музичний, є жанровою галуззю, найбільш задовольняючою поточні постійні психологічні запити людини, чим і пояснюється її успіх в історії культури. Строго говорячи, ми не знаємо жодної епохи, пов'язаної з розвитком музичного мистецтва (тобто музики як автономної галузі професійної діяльності), коли опера не входила до числа генеральних провідних жанрів. Але й «дооперні епохи» або, словами Р. Ролана, «опера до опери», до яких відносяться й містеріальні, літургічні форми, зверталися до музики як до способу досягнення емоційної співпричетності (співпереживання як необхідної сторони спілкування), знаходження емоційної самодостатності тоді, коли це є необхідною умовою відносин із зовнішньою реальністю.

Мелодрама як одна з загальних і основних форм художньої поетики налагоджує психологічні можливості людини, насамперед, її досвід переживання, з вчинками, зі здатністю надходити, включатися до подієвого життєвого ряду. Таким шляхом мелодрама поєднує ідеальний і реальний людські світи, не залишаючись у жодному з них назавжди, але вказуючи на можливості переходу з одного до іншого, у чому й полягає її діалогічна природа. Мелодрама як певна позиція – і художня, і психологічна – має високий рівень перехідності, зокрема, є сполучною галуззю між елітарним і масовим мистецтвом. Для останнього – для масових жанрів – рівною мірою не властиві утопічний й трагедійний напрямки. Але масові, прикладні, повсякденні, напівпрофесійні, аматорські жанри завжди були й будуть необхідними саме тим, що створюють основу для мелодрами й мелодраматичного входження до реальності, мелодраматичного сприйняття світу; вони створюють звичку емоційного реагування, включають індивідуальний емоційний досвід до загальноприйнятого, виробляють типізовані форми переживання і так далі. Можна сказати й різкіше: масові жанри у всіх видах мистецтва звернені до досвіду банального, без якого не було б і оригінального. Можливо й зворотна взаємодія, за якою припускаємо, що банальне – це оригінальне, котре стало повсюдним.

Розглядаючи різні позиції стосовно психологічних моделей людини, виділяючи з них ті, що суттєво впливають на жанрові напрямки в мистецтві, відзначимо ще два фактори. Відношення людини до її власних можливостей, її *діяльність осмислення* – означення реальності й себе в ній, завжди проектувалося до двох сфер – сакральної та профанної. Сакральне – профанне – наскрізна антиномія людської культури, що виявляє важливу позитивну опозицію всередині культурної семантики. При цьому профанне абсолютизує зовнішні матеріально-тілесні, плотські, приземлені, «дольні» прояви й інтереси людини; сакральне, навпаки, базується на прагненні звільнити дух, на внутрішньому таємному «анагогічному» змісті людської свідомості, абсолютизує невидиме вище, «горнє» буття. У процесі еволюції культури обидві ці загальні форми людського досвіду рівною мірою необхідні...

1.2 Пізнавальні установки сучасного музикознавства як методичні чинники психології мистецтва

Іманентна цілісність сучасного музикознавчого дослідження визначається поєднанням трьох методичних підходів: формально-логічного дискурсивного моделювання; емпіричного визначення – номінації; феноменологічної рефлексії (обговорення музики «мовою» інтенцій свідомості). Але епістемологічний музикознавчий стиль проривається назовні, коли предметом пізнання стає особистість, коли потрібна «вся людина, яка пам'ятає, любить, розуміє...» й здійснюється діалог між свідомостями у проекції до проблеми людської життєтворчості, тобто тоді, коли домінуючим чинником наукової логіки стає «внутрішня форма» музикознавчого слова.

Пригадаймо, що О. Потебня внутрішньою формою слова називав відношення змісту думки до свідомості, завдяки якому людині стає підвладною її власна думка; він вважав, що в нашій душі є особливий носій смислів, який має різноманітні ознаки й передбачає цілісний образ предмета, за допомогою якого заявляють про себе неусвідомлені думки. Ознаки цього образу утворюють внутрішню модальну форму слова – модальну тому, що вона вказує на спосіб включення цього слова у дискурс, на його відношення до іншого слова, на його здатність ставати «словом про слово», а завдяки новим поняттєвим конотаціям – словом про смисл, тобто набирати символологічної повноти[13].

Дослідницькі позиції Д. Леонтьєва дають можливість констатувати, що в аналізі й засобах представлення смислу, за Е. Гуссерлем і за традицією феноменологічного підходу, виділяється

[13] *Див.про це*: Камчатнов А. М. А. А. Потебня и А. Ф. Лосев о внутренней форме слова. *Русский филологический вестник.* 1998. № 1-2. С. 16. URL: https://sites.google.com/site/kamchatnoff/ Дата доступа: 15.10.2015.

ноетичне (ноезисне) або опис акту переживання, і ноематичне, або опис «того, що пережите»[14]. Ноезис Е. Гуссерль розумів як осмислюючу інтенціональну спрямованість свідомості на об'єкт, ноему – як сам переживаний об'єкт як носій смислу. Із першим пов'язане осмислення як усвідомлення причин і доцільності, форми представлення смислу, з іншим – логізація як вибір принципів експлікації смислу, його означення. Внутрішня форма слова є медіатором між процесом осмислення та можливістю втілення у знаковій формі ноетичного переживання; «зовнішня», поняттєва форма фіксує отримане інтенціональне послання в обраному комунікативно-пізнавальному контексті.

Очевидно, слід розглядати ці дві характеристики – *інтенціональність і контекстуальність* – як два неодмінних атрибути музикознавчого пізнання, інваріантні стосовно конкретних визначень і концепцій. Але виникає суттєва потреба додати до цих двох параметрів музикознавчого мислення ще один, котрий вказує на фундаментальне етичне значення музикознавчого пізнання та оцінки, органічно входить до природи стилю у його загальному естетико-культурологічному розумінні. Це – *відповідальність*, що постає ключовим словом у філософії життя М. Бахтіна як «філософії вчинку»; воно є похідним від «відповідності» («ответности») і вже в цій своїй якості виявляє діалогічність як вихідну позицію особистості у світі. Словами М. Бахтіна: «Правильний, не самозваний зміст усіх старих питань про взаємовідношення мистецтва й життя, ...дійсний пафос їх тільки в тому, що й мистецтво й життя взаємно прагнуть полегшити своє завдання, зняти свою відповідальність, тому що легше творити, не відповідаючи за життя, і легше жити, незважаючи на мистецтво. *Мистецтво й життя не одне, але повинне*

[14] Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. *3-е изд., доп.* М.: Смысл, 2007. 511 с.

стати в мені єдиним, у єдності моєї відповідальності (курсив наш – О. С.)»[15].

Продовжимо цитування висловлень М. Бахтіна, бо з них випливає головне сутнісне призначення стилю мовлення й мислення: «Саме визначення стилю взагалі й індивідуального стилю зокрема вимагає більш глибокого вивчення як природи висловлення, так і різноманітності мовленнєвих жанрів...»[16]; стиль пов'язаний з особою «переконливістю», оскільки «визначається суттєвим і творчим відношенням слова до свого предмета, до самого мовця й до далекого слова; він прагне органічно прилучити матеріал до мови і мову до матеріалу...»[17]

Для М. Бахтіна є безсумнівним, що художній *мовний* стиль виражає творчу активність авторської свідомості і, як галузь прийомів, тобто з текстологічної стилістичної сторони, підпорядковується такому вираженню: «Те, що робить мову конкретним й не перекладним до кінця світоглядом – стиль мови як цілого (успілкуванні із чужою мовою висвітлюється й об'єктивується саме «світоглядна сторона)»[18]; «...стиль або безпосередньо й прямо проникає в предмет, як у поезії, або переломлює свої інтенції, як у художній прозі (адже й прозаїк-романіст не викладає чужу мову, а будує її художній образ)»[19]; «У *художній* літературі... індивідуальний стиль прямо входить у саме завдання висловлення, є однією з провідних цілей його...»[20]

[15] Бахтин М. Искусство и ответственность. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева.* М.: Искусство, 1986. С. 8.

[16] Бахтин М. Проблема речевых жанров. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева.* М.: Искусство, 1986. С. 254.

[17] Бахтин М. Слово в романе. *М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М.: Художественная литература, 1775. С. 189.

[18] Бахтин М. Из предыстории романного слова. *М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М.: Художественная литература, 1975. С. 427.

[19] Бахтин М. Слово в романе. *М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М. : Художественная литература, 1975. С. 189–190.

Отже, визначаючи музикознавчий когнітивний стиль як смисловий або ноетичний феномен, можна знайти в ньому вираження етичної єдності мислення та мови – образного та раціонально-логічного, інтуїтивного та формалізованого планів свідомості у процесі відповіді на сумісні питання мистецтва і життя, у процесі відповідального здійснення їх приналежності одне до одного. Тому категорія стилю мислення може набувати спеціальної наукознавчої функції, ставати ключовою у вивченні історії та етико-естетичної сутності музикознавства, вона також допомагає доводити, що для музикознавця саме смисловий світ є головним адресатом та інтенціональним предметом, але природа цього предмету примушує наближатись до нього здалека, складно-опосередкованим контекстуальним шляхом, рухаючись іноді крізь майже всю історію музику, але зберігаючи при цьому особистісну точку зору, як це пропонує робити у своєму дослідженні Н. Савицька[21].

Особистісна точка зору або те, що можна назвати життєвою умоглядною позицією – визначається співвіднесеністю зовнішніх і внутрішніх умов формування оцінних підходів до світу. Завдання такого формування й викликають те, що можна назвати особистісним зусиллям або психологічною напругою. Психологічна напруга – це концентрація та спрямованість енергії свідомості, що утворюють певну психологічну модальність. Зусилля веде до свого предмета, вірніше упредметнюється у динамічній дії особистісної свідомості, стає поміченим нею завдяки емоційно-ціннісній забарвленості. Недарма М. Бахтін щедро

[20] Бахтин М. Проблема речевых жанров. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. Сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева.* М.: Искусство, 1986. С. 254.

[21] Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. Дис. ...докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. 385 с.

використовує поняття «емоційно-ціннісна напруга» та «емоційно-вольове зусилля». Цими словами Бахтін визначає зміст зсередини такої життєвої позиції, яка перетворюється на етичний вчинок – декларацію «не-алібі-в-бутті».

Саме з такої особистісної ціннісно-вольової напруги виходять три поняттєво-методичних напрями наукової теорії Н. Савицької, зумовлені як багатоаспектністю дискурсивних орієнтацій, так і надзвичайною здатністю автора не відхилятися від обраного шляху осмислення та концептуалізації. Вони діють водночас, хоча й виявляють певну ієрархічність у структурній логиці музикознавчого дискурсу. Їх можна визначити та номінативно представити наступним чином: особистісно-психологічний; хронотопічно-віковий як брами до життєтворчого смислу або особистісний темпорально-семантичний; акмеїчно-стильовий. Символологічна скерованість першого узгоджується з фактологічним підгрунттям іншого та завершується в аксіологічній площині третього, дозволяючи утворювати та словесно--дискурсивно представляти цілком новий, відкритий дослідницею, *авторський* музикознавчий предмет: хронос композиторської життєтворчості.

Перший напрям найбільше та найближче пов'язаний з проблемою розуміння, що і є головною передумовою «іншонаукової символології» у сучасному гуманітарному знанні. Пригадаємо думку А. Маслоу про те, що символічна мова теології виникла як система метафор для опису й трансляції граничних переживань, отже, мова великих містиків є не що інше, як спроба описати досвід переживання, тобто цілісні стани свідомості, що мають цілком «земну» реальну природу. Як зауважує Н. Савицька, з'ясовуючи власний авторський спосіб визначення предмету дослідження, «неможливо осягнути мотивацію глибинних змін свідомості і способу художнього мислення, психологічно-настроєвий спектр, що переважає у межах різних етапів творчого циклу, залишаючись у предметному полі музикознавства. Провідні науковці повернулися обличчям до людини як

вищої інтегруючої субстанції, а в царині інтелектуально-креативної діяльності – до особистості митця у неозорому спектрі емоційних, рефлексивних та креативних проявів, зокрема, у співпричетності до Бога, Космосу, Людства, в усвідомленні конечності буття»[22]. Але все рівно, зауважує дослідниця, «поняття „творча особистість», що набуває тотожності на перетині екзистенційної і професійної еволюцій, лише частково піддається формалізації, оскільки координує широкий спектр маргінальних аспектів. У їх числі динаміка особистісних та вікових змін, соціокультурна та національно-ментальна ситуація художнього самоздійснення та інші»[23].

Коли до предметної сфери дослідження долучаються почуттєва робота свідомості, значення переживання як головного джерела смислу («переживання – слід смислу в бутті», як пише М. Бахтін), питання про природу емоцій (психологію емоцій), музикознавче слово набуває естетичної узагальненості, що не тільки не заважає поняттєвій точності та виваженості, а й навпаки, сприяє визначенню нових предметно-пізнавальних меж терміну. Ці властивості *словесної музикознавчої творчості* підтверджуються наступним способом міркування та верифікації думки, запропонованим Н. Савицькою: «Монолог автора органічно поєднує філософську абстракцію та інтимність, і все ж, світ душі торжествує над об'єктивною реальністю... Висока культура рефлексії збільшує значущість індивідуального екзистенційного простору; пріоритетного значення набуває вихідна емоційно-настроєва установка, творча діяльність – її оптимальна реалізація.

Могутня сила психологічних переживань поступово починає усвідомлюється як безцінне надбання епохи, скарбниця натхнення, що дає безперервні імпульси до творчості. Індивідуальне,

[22] Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. Дис. ... докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 56

[23] Там же. С. 55.

щире, чуттєве осягнення світу збагачується такими емоційними станами, як очікування, передчуття, туга за ідеалом, палахкотіння уяви, інсайт, творча екзальтація, катарсис. Музика віддзеркалює ці ефемерні стани, стає сповіддю, „криком душі»»[24].

Н. Савицькій вдається пояснити, чому «феномен особистості стоїть у центрі психовікових, філософсько-антропологічних, геронтологічних, культурологічних та мистецтвознавчих досліджень»[25] двовекторно – і з боку особистості композитора, і з боку особливих музикознавчих інтересів. По-перше, «іноді особистість митця виявляється цікавішою за його спадщину, яка живе самостійним життям – в іншому часі. Суб'єктивно-особистісний імпульс завжди знаходиться в епіцентрі творчості, розвиваючись синхронно з професійною діяльністю»; по-друге. «сучасна музикознавча думка, спрямована на осягнення психологічної структури композиторської особистості, безперервно поглиблює, а часом і радикально переосмислює найважливіші категорії власного наукового арсеналу, який інтенсивно збагачується поняттями, запозиченими з інших галузей знань[26].

Обираючи у якості ключового поняття «*структуру композиторської особистості у динаміці*», музикознавець орієнтується на «образ автора», «який панує в епіцентрі усіх царин художньої діяльності».

Другий поняттєво-методичний напрям, відкритий Н. Савицькою. пов'язаний з явищем творчих сил свідомості, із креативністю особистісної свідомості, у тому числі, з явищем психологічного часу; він веде до визнання свідомості як найголовнішої форми буття (Л. Виготський), розвитку психосемантичних аспектів теорії хроносу, нарешті, до створення хронотопічної теорії музичної

[24] Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. Дис. ...докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 34.

[25] Там же. С. 74

[26] Там же. С. 4.

творчості – як творчості, обумовленої часом, у тому числі віковим часом, спрямованої до ототожнення часу та уявлень про час з константними смисловими величинами культури. У цьому напрямі зростає значення і теорії самоактуалізації А. Маслоу, і теорії «особистісних смислів» О. Леонтьева, і «вчинкової психології» В. Роменця, і вікової типології музичних стилів в їх особистісно-авторському втіленні та значенні.

Думається, що саме у цьому напрямі провідним стає питання про «мову свідомості» (тобто про способи й форми усвідомлення – раціоналізації), у тому числі, про значення процесу вербалізації – слова як знакової форми, взагалі про семіотичні функції і семантичну будову свідомості, про емпатію та катарсис. Отже, виявляється й спорідненість даного напряму дослідження з першим. Головне ж у ньому – визнання активної ролі індивідуальної особистісної свідомості у часі та стосовно різних форм і вимірів, засобів концептуалізації часу. Н. Савицька пише: «Час як атрибут та концепт реального світу є мірою і формотворчим чинником людського буття, зокрема, мірою минулого; об'єктивний *хронологічний* час – одновекторний, лінійний, поступальний, суб'єктивний *психологічний* час – різновекторний, зворотний. Цей комплекс характеристик вельми опосередковано співвідноситься з зовнішньо-подієвим рядом і може бути зрозумілим лише в проекції на внутрішній світ митця. Час проходить крізь свідомість у вигляді пам'яті про минуле (memoria), переживання теперішнього (intellegencia), передбачення майбутнього (providencia), він, як невловимий знак, маркує найвизначніші події творчої біографії, хвилі емоційного піднесення, драматичні ситуації духовних криз, нарешті, стадію переходу від буття до небуття»[27].

[27] Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. Дис. ... докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 109–110.

Від визначення часової зумовленості людської свідомості («психологічний вік») відокремлюється категорія *творчий вік* – «похідна від хроносу наукова універсалія, яка служить для конкретизації часовимірних координат індивідуального розвитку»[28], досить парадоксальна, значеннєво двоїста, бо вказує водночас и на поразку, і на перемогу людини у поєдинку з часом. Тривалість творчого віку, що надає можливості його періодизації, зокрема виявлення в ньому плідного «благословенного» пізнього періоду та стилю, за спостереженнями Н. Савицької, не завжди є достатньою. Але трапляються особливі випадки, коли нетривалий у фізичному часі творчий шлях має настільки дивовижну інтенсивність, що автору вдається виконати усі свої мистецькі (або які-небудь інші) доленосні завдання, побачити з вершини стильового самоздійснення не лише власні досягнення, а й наступні етапи розвитку особистісної стильової свідомості, так би мовити, дотягнутись свідомістю до пізньостильових координат творчого віку, не маючи в життєвому запасі часу та сил для природного фізичного старіння ...

Поняття творчого віку передбачає визначення акмеїчного хронотопу особистісного стилю, тому веде музикознавця до освоєння акмеологічних критеріїв оцінки мистецької особистості. З цим пов'язаний третій напрям дослідження, що особливо актуалізує пошуки сучасної вікової психології, як не лише психології свідомості, а й психології несвідомого (словами Л. Виготського, «несвідоме є потенційно-свідоме»). Саме ступінь та тривалість продуктивного взаємообміну між усвідомленим та несвідомим визначає повноту і особистісну евристичність стилю мислення, зумовлюючи особливий «вік акме» (Н. Савицька), який постає надчасовим метафізичним виміром людської творчості, дозволяє

[28] Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. Дис. ... докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 111.

надавати нового ноетичного звучання «„ментальним силуетам» реально діючих людей» та формувати «нову наукову перспективу – творення свого роду мікроісторії макролюдини»[29], зумовлювати її впевнену модуляцію до акмеологічної «тональності інтерпретації» (термін В. Дем'янкова). Адже «акмеологія вивчає, в якому віці люди творчих професій сягають апогею своїх можливостей, досліджує передумови і мотивації тривалості інтервалу перебування у стані розквіту. Переважна більшість акмеологів солідарні в тому, що зріла, сформована особистість – це та, яка має чітку уяву про власний сенс життя. Таким чином, вік акме дає поштовх формуванню особливої психологічної галузі інтегрального знання про творчу особистість в вершинній фазі професійної діяльності»[30].

Третій напрям авторського музикознавчого дискурсу Н. Савицької утворює генеральну акмеїчну інтонему дослідження, виявляючи його спрямованість до «вершинно-смислових» характеристик композиторської життєтворчості. Як і деякі інші категорії, поняття акме та акмеологічного підходу набуває символологічної значущості, бо відповідає потребі символізації – метафоричної екстеріорізації – психологічного змісту свідомості людини в її цілісності. Інтегруючи в вершинній фазі дослідження усі його предметні інтенції та контекстуальні інтерференції, акмеологічна інтерпретація відкриває особливі методологічні проекції психології мистецтва в її новому актуальному дисциплінарному значенні.

Акмеологічний підхід вказує на три можливі та передбачувані структурою дослідження Н. Савицької складові частини – розділи психології мистецтва: психологію свідомості, психологію

[29] Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. Дис. ... докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. С. 377.

[30] Там же. С. 71-72.

творчого процесу, що включає в себе психологію художньої творчості, психологію музичного мислення. Психологічна теорія свідомості найбільшою мірою вимагає визначення критеріїв, способів оцінки, мови опису особистісно-смислових явищ, формування опорних понять, термінів, вибору концепцій – створення відповідного до предмета дискурсивного поля.

Вивчення творчого процесу, у тому числі, його художніх форм, резонує з тими ідеями Л. Виготського, які зосереджені в «Психології мистецтва», а також з його теорією сигніфікації, що входить до вчення про вищі психічні функції. Іншими словами – воно спрямоване до знакової діяльності людини, у свою чергу, залежить від творчо-смислових завдань і потреб людини, причому найбільше від тих, що «вінчають» і завершують пізнавальні людські зусилля, представляють вершинний історичний досвід людства як єдиного еволюційного організму.

Третій компонент психології мистецтва вже є специфікованим, але широкої теоретичної дії: саме специфіка музичного мислення дозволяє найглибше проникнути в процеси усвідомлення та роз'яснити значення «внутрішньої форми» знакового конструкту, виявити залежність мислення від типів комунікації. З іншого боку, психологічний підхід дозволяє інакше подивитись на процес музичної комунікації та розкрити своєрідність інтерпретативних підходів в музиці й до музики, пояснити особливості музичної мови, що створюється шляхом діалогу з самою собою, нарешті, розкрити особливо близький зв'язок музичного та несвідомого, що дозволяє людській свідомості досягати власного естетичного акме, транспонуючи зміст несвідомого у вершинні форми мислення.

Відтак переконуємося в тому, що *смисл та мова* – обов'язкові сторони людської діяльності, що в залежності від її форм базуються на різних рівнях культури (у різних сферах її), але оживають тільки при особистісних торканнях. Місцем їх сходження –

взаємного впізнання, згоди, гармонічного резонансу – є етос культури (у первинній якості та символічному призначенні цього слова). З такої пізнавально-методичної позиції характер музикознавства ініціюють: потреба знайти розбіжності між іманентно-музичним, імпліцитним смислом музики та позамузичним способом розуміння музичного змісту, експліцитними теоретичними завданнями науки про музику. Музикознавство існує в досить складній ситуації самодіалогу, адже повинне долати не-погодження між смислом та його мовними реаліями (дискурсивними значеннями), що закладені в самій музиці, виявляти тривалість та об'єм «смислової історії» символу, отже значущі переакцентуації, мотиви ціннісного вибору, що виступає провідною стороною людської культурної свідомості.

Іншими словами, музикознавство неодмінно зустрічається з необхідністю пояснити, чому музика або «більша за свою долю» (можливості окремого висловлення, значення окремого композиційного втілення), або «менша за свою музикальність» (ідею музики як принципової відкритості процесу смислового становлення людини в бутті). Останнє примушує спрямовувати увагу до самодіалогу музики як до її істинного знання про себе, що має характер відповіді не на тимчасові, а на постійні, розраховані на часопросторову перспективу, екзистенційні запитання. Музикознавчий дискурс виникає з зусилля відповідного до музичних «запитань» висловлення; можна навіть сказати, що смислове переповнення музичного тексту веде до його музикознавчої інтерпретації-перекладу й виявляє *принципову відмінність музичної та музикознавчої мов*.

Головна спрямованість першої, у тому числі, історична еволюційна – від цілого (смислового) до його деталізуючих когнітивних складових, котрі, власне, й несуть функцію специфічної *музичної* дискурсивності, заснованої на структурно-функціональній множинності музичного тексту. *Архітектонічною властивістю*

музичної мови стає відтворення смислу як провідної естетичної ідеї людського буття. Зробити відтворення виразним, тобто підготовленим до сприйняття, «зрозумілим» – інструментальна функція музичної форми як способу оформлення «звучної матерії буття» в умовах композиції, що кожного разу перевіряється заново.

Наслідуючи позиції М. Бахтіна, припустимо, що позамузичний шлях естетичного пролягає від завершеності – розділюваності його значущих фрагментів до не-завершуваності та невимовності (анагогічності) смислового цілого. Його музичний шлях – від моментального втілення, відтак повноти здійснення цілого в кожному з фрагментів, але як відкритих, незавершених у своїх художніх значеннях. Позамузичне завершує естетичне, розчинюючи, втрачаючи його в «багатослівності» та прагматизмі повсякденного життя. Музичне трансформує сукупні моменти життєвого досвіду в естетичну ідею, презентуючи досвід співпереживання цілісності духовного пошуку, кристалізуючи естетичне в його «методичній чистоті»... Усе, що існує поза цим, є чужим для музики, тобто так чи інакше привласненим з метою виявлення себе (музикальності) через інше. Незаперечно своїм є тільки факт діяння через звучання, що не допускає прямолінейної інтерпретації. Проте в музиці є власний інтерпретуючий механізм, який можна відчужити в теоретичних категоріях, також у більш-менш конкретних поняттях-образах.

Ідея музики оформлюється у вигляді системи логічних просторово-часових – хронотопічних – правил, котрі поєднують процесуальне та структуроване начала на усіх планах композиційного становлення. Це – логіка власної відповідальності музичної мови, її етичної оціночної визначеності, якщо згадати бахтінські думки. Характер музичної оцінки – у порівнянні її з іншими культурними нормами – помітно змінюється під впливом завжди позитивної установки естетичного розуміння (розуміння як естетичного феномена). Навіть усі заперечення (відсторонення – відчуження)

у музиці глибоко позитивні; негативною може виявитися лише недостатня реалізація її головної катартичної ідеї. Остання в музиці (на відміну від інших сфер культури) чітко позначає власний цілісний характер *з наголосом на етичній стороні.* Музика перетворює катарсис з розпливчастого психологічного феномена у відповідальність етичного вибору, і робить це завдяки своїй здатності привласнювати досвід морального пізнання та надавати йому безумовного характеру, абсолютності – не зовнішньо-авторитетної, а внутрішньо-переконливої, естетично пережитої.

Але тому виникає *засаднича теоретична опозиція музикознавства самому собі,* котра пояснюється і суперечливою природою музики, у якій завжди поруч існують цілісність звучання, що не піддається поділу без втрати єдності свого смислу, та композиційно-текстова фрагментарність досвіду музичної творчості, що зумовлена його внутрішніми відмінностями (й цим суперечить єдності музичної свідомості). Трудність, яка завжди залишається, це визначення виправданого інтерпретативного зв'язку між музикою як специфічною формою знання та знанням про музику, специфічною формою музикознавчого досвіду.

Опора на поняття *цілісності, фрагментарності та умовності* сприяє наближенню до семантичних, композиційних і драматургічних функційних упредметнень музики, кожне з яких виражає взаємодію чужого – свого як позамузичного – музичного та відкриває шляхом даної антиномії *природну музикальність головних ноетичних смислів.* Музикознавству нічого іншого не залишається, як постати між названими партнерами в діалозі в якості «третього голосу», «Над-Адресату» (поняття М. Бахтіна), що прагне до ідеального світу... Дана позиція для музикознавства розкривається як призначене природою музики «позазнаходження» (якщо наблизитись до термінології М. Бахтіна), що зобов'язує знаходити метатеоретичних дисциплінарних супутників, зокрема у філософсько-культурологічній та психологічній галузях знання.

Питання про те, навіщо музиці музикознавство з його широкими претензіями на теоретичне моделювання музичного смислу (пригадаємо вислів Г. Гессе: якщо в музиці і є смисл, те він нас не потребує...), що виникало у зв'язку з музикознавчою «кризою ідентичності», провокує до переформулювання: музика не потребує музикознавця, але *вона є потрібною для нього* в якості матеріалу та чинника обговорення – «промовлення» музикальності головних інтенцій Буття-В-Людині та Людини-В-Бутті, символічних та символізуючих, а в цьому процесі інтерпретації символічно поданих смислів вже зацікавлена й сама музика, що відстоює не тільки іманентність свого смислу, але й свої можливості бути сприйнятою.

У великій символіці культури завжди присутня музикальність, бо її треба почути і пережити, сприйняти не лише понятійно, а й образно, не лише як художнє іншомовлення, але й як *голосову єдність реальності* (і умовну – і безумовну, і розтотожнюючись – і співучасно-тотально, як сприйняття-діяння цілого на ціле).

Музикальність як співбуття музики піддається мові «іншонаукової символології» (С. Аверінцев), що не належить (як і смисли музики) остаточно до якогось одного гуманітарного дискурсу, але важлива для кожного й опосередковано керує кожним; вона більш за все упредметнюється в естетичних термінах, вказуючи, водночас, на привілеї естетичних критеріїв при обговорюванні музики та на неоднозначність, неодновимірність (широту, поглибленість) явища естетичного в культурі та його символічне походження.

Естетичне для музикознавчої когніції є цілковито (й найбільш довершено) своїм, але його відчужує досвід життя й культури, звідки воно приходить вже в учудненному вигляді. У знятті цієї учудненності і поверненні естетичному його «методичної чистоти» (М. Бахтін) можна знайти загальну *катартичну функцію музикознавчого діалогу* з музикою, виконання якої, однак,

потребує достатньо довгих пояснень, як у зв'язку з поняттям про методичну чистоту, так і стосовно специфіки музичного методу. «Довгий шлях до катарсису» у музиці примушує й музикознавців запасатися терпінням та витривалістю, як супутниками науково-теоретичного опосередкування...

Повернення («свято відродження смислу», за М. Бахтіним) сутності естетичного в музиці визначається моментальністю його розуміння-прийняття, як підтвердженням його смислової понад-даності. Музично-естетичне та позамузично-естетичне розрізнюються як способи та рівні розуміння, тобто як співвіднесення значень і смислу, перервного і безперервного в ціннісній реалізації, як основні ноетичні межі розуміючого діалогу, котрі, втім, замикаються на загальному активаторі, на людській особистості.

Факт створення музичного смислу, тобто смислу, промовленого музичним звучанням, обертається завданням прилучити виключно іманентну якість музичного образу до поза-музичних оцінок, що апробовані дійсністю життя та культури. Позамузичні фактори в музиці стають посередниками смислових значень, підсилюють умовність власне музичного – саме як чужі для нього, але й як його фрагменти, його експлікативні частини. На погляд М. Бахтіна, це особливий знак проникнення форми до змісту, здійснення форми в смислотворенні: «... у процес творчості входять чужорідні тіла: музичні інструменти, різець та ін. <...> Пройшовши крізь ці чужорідні тіла-посередники активність автора-творця спеціалізується, стає однобічною та невіддільною від оформленого нею смислу»[31].

Незавершене, це спостереження Бахтіна уявляється дуже продуктивним у відношенні до багатьох аспектів музичного

[31] Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества.* М.: Искусство, 1986. С. 71.

інтонування як досвіду «привласнення чужого», наприклад, до тембру, артикуляції, ритмізації та ін., а виходячи з них – для розглядання різних можливостей музичного зазначення смислу. Саме чинники умовності музики можуть стати предметом музикознавчої уваги, після та услід музикальності – ідеї музики як об'єкта музикознавства. Символи, що відтворюються музикою та в музиці, поєднують у собі предметний та об'єктний її зміст, можуть визначатися з двох боків: з боку ноезису культури та з боку зовнішніх реалій музичної мови. Шлях від музикознавства до кола гуманітарних дисциплін, у тому числі психологічних, уявляється більш продуктивним у цьому відношенні, аніж зворотний.

1.3 Музикознавчі ракурси «психології мистецтва» Л. С. Виготського

Головне питання, яке виникає сьогодні при зустрічі музикознавчої думки з «Психологією мистецтва» Л. Виготського, а також зі спробами пояснення концепції даної праці, полягає в наступному: у чому причина інтересу сучасного музикознавця до названої роботи й чому може послужити музикознавчий підхід до психології мистецтва?

Залишимо осторонь ту обставину, що ця, порівняно рання, робота Виготського безсумнівно виявляє методичну основу психології мистецтва як самостійного, хоча й перехідного, дисциплінарного гуманітарного напрямку й дотепер залишається нереалізованою у цьому аспекті. Наше нинішнє завдання полягає в тому, щоб показати значення думок Виготського для розв'язку ключової проблеми музикознавства, яка тільки зростає з часом, а саме, проблеми музики як художньої форми, що стає не просто провідником, але й породжуючим контекстом основних (відправних) культурних смислів.

Зазвичай інтерес мистецтвознавців і естетиків до «Психології мистецтва» Виготського (та її популярність) обумовлюється запропонованим на сторінках цієї книги визначенням катарсису у зв'язку з природою художньої емоції. І погляд музикознавця також, переважно, звертається до дев'ятого розділу «Психології мистецтва», у якому безпосередньо викладається поняття про катарсис. Те, що при такому погляді опускається більш ніж двохсот сторінковий попередній текст, виправдовується тим, що даний текст присвячений критиці різних естетичних теорій і в цій якості може здатися попереднім. Дійсно, розділи роботи, що розробляють питання про катарсис, цілком самостійні й дають різнобічне висвітлення емоційної основи катарсису в мистецтві (у літературі, насамперед). Крім того, вже зміст цих розділів є цілком революційним, оскільки Виготський ясніше, ніж інші автори, аргументуючи хід своєї думки аналізом конкретних літературних творів, доводить, що катарсис не є приналежністю тільки трагедійного впливу, але є обов'язковим для всіх художніх жанрів, характеризує естетичну природу мистецтва в цілому.

Л. Виготський звертає увагу на три якісні ознаки художньої емоції. Перша пов'язаний з тим, що художні емоції представляють «емоційне мислення», тобто є «розумними», «центральними», проявляються в посиленій роботі свідомості, але не в зовнішній дії. Нагадаємо, що, за словами З. Фрейда, якщо в житті, коли людина відчуває страх, корисно те, що вона біжить, то в мистецтві корисно те, що вона не біжить, але відчуває страх. Дія мистецтва у порівнянні з повсякденною ситуацією є прямо протилежною в силу того, що в мистецтві людина виявляється в особливому положенні: виступає суб'єктом художнього спілкування.

Інша ознака художнього переживання полягає у його специфічній інтенсивності; Виготський розглядає її у зв'язку з питанням про економію та витрату почуттів. Він запитує: художні емоції допомагають нам берегти сили або, навпаки, непродуктивно

їх витрачають? Виготський відтворює й знамените питання з «Гамлета» Шекспіра, задане самим Гамлетом у сцені «мишоловки»: «Що він Гекубі, що йому Гекуба, а він ридає...» Риторичне у вустах Гамлета, дане питання не залишається риторичним для Виготського. Він дає на нього наступну відповідь: художня емоція – це та «витрата сил», яка обертається їх значною економією. Щоб зрозуміти зміст цих слів, слід звернутися до третьої ознаки художньої емоції, а саме: дана емоція стає найвищою продуктивною економією психічних сил і підготовкою нашої свідомості для майбутнього, у певному відношенні – прогнозуванням цього майбутнього, зі спрямованістю всієї емоційної роботи свідомості на його можливості, тому що веде до посиленої роботи уяви, фантазії. І саме в цей момент, у зв'язку з роботою фантазії, виникає потреба в «чомусь величезному», хоча й невизначеному. Дана третя ознака художньої емоції звертає увагу на те, що уява завжди активізує резерви несвідомого або несвідоме як резерв особливих сил, здатностей свідомості; але він не пояснює, як діють дані сили й що вони з себе представляють.

Цьому повинна сприяти четверта вирішальна ознака художньої емоції, з якою зв'язане найбільш пряме визначення катарсису: це «афективне протиріччя», «перетворення почуттів», яке є можливим остільки, оскільки матеріал твору мистецтва та його форма викликають протилежні ряди емоцій. Однак у цім місці й виникає найбільша неясність: будь-яке переживання (будь-який почуттєвий процес) для нас, у внутрішньому протіканні, є цілісним й односпрямованим. Протилежність, про яку пише Виготський, викликана різницею витоків емоцій, з «життєвої каламутті» або з «легкого подиху» мистецтва, є умовною та у художньому творі долається, знімається. Крім того, дослідник вважає матеріалом літературного твору «...усе те, що поет взяв як готове – життєві відносини, історії, випадки, побутову обстановку, характери, усе те, що існує до, незалежно, поза оповіданням – якщо це зрозуміло й складно переказати своїми словами»; формою же виявляється «розташування цього матеріалу за законами художньої побудови...»[32]. Однак, стосовно музики немає нічого «готового», що існувало б «до» неї, тим більше в «розумному» і «зв'язному» виді; таким матеріалом музики може служити тільки вона сама як уже відома система принципів породження художніх знаків. І в літературі, якщо взяти до уваги ідеї умовного поліфонічного слова М. Бахтіна, матеріалом є, з певного історичного моменту еволюції словесно-жанрових форм, не тільки сама життєва дійсність, але й наявний досвід її літературного відтворення, що й викликає посилений стильовий самодіалог (рефлексію) літератури. Іншими словами до матеріалу в мистецтві відноситься й художній «будівельний» матеріал (жанрові, стильові, композиційні, стилістичні умови), що особливо суттєво для буття музики.

Таким чином, перший погляд на психологію мистецтва – за Виготським – виявляє, як її дійсно першу опорну крапку, явище катарсису в його зв'язку з особливою якістю художнього (у тому числі, музичного) переживання, що виникає з «протиборства» матеріалу й форми художнього твору; однак, по-перше, це ще не дозволяє з впевненістю говорити про зміст і психологічну роль художнього переживання; по-друге, спірним залишається й питання про матеріал мистецтва у його взаєминах з формою – особливо у зв'язку з музикою.

Розвитку шляху до виявлення необхідної повноти катарсису і його художнього механізму, тобто його форми в мистецтві, сприяє інший, більш широкий, погляд на «Психологію мистецтва» (у всьому її обсязі), який, одночасно, веде до виходу за межі цієї роботи, до інших, вже цілком психологічних праць Виготського, насамперед до його «Педагогічної психології».

[32] Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 187.

Виготський знаходить особливе образне порівняння для художньої форми, указуючи, що справжній твір мистецтва нагадує «машину важче повітря», яка « щохвилини свого підйому падає»; «воно обирає в якості свого матеріалу завжди матерію важче повітря, тобто щось таке, що із самого початку в силу своїх властивостей начебто б суперечить польоту й не дає йому розбудовуватися. Ця властивість, ця вага матеріалу увесь час протидіє польоту, увесь час тягне вниз, і тільки з подолання цієї протидії виникає справжній політ»[33]. Отже, опір матеріалу й форми, по Виготському, не можна зводити тільки до афективного протиріччя, зіткнення протилежних емоцій або навіть до «протипочуття» (рос. «противочувствования»), ще один термін Виготського); необхідно роз'яснити, як ця емоційна протидія долається.

Передумови такого роз'яснення виникають при зверненні вченого до феномена позасвідомого; поняття про позасвідоме (несвідоме) стає другою опорною крапкою, можливо, головною, психології мистецтва. Адже що є несвідоме, по думці Виготського? Приведемо прямо звернені до цього феномена слова: «якась величезна й невизначена потреба», «неясні, але величезні сили», «щось поверх того». «Якесь, десь, щось» – невиразність, неясність, неявність місця: у якості несвідомого, говорячи словами Виготського, виступає «цілковита невизначеність»; «цілковита невизначеність» – це і є «адреса» несвідомого. Цій «цілковитій невизначеності» Виготський протиставляє «цілковиту визначеність» твору мистецтва. Так він створює центральну антиномію, можна навіть сказати, центральну апорію своєї психології мистецтва: «можливе – дійсне». Повна невизначеність несвідомого – це можливий зміст мистецтва, його можливий матеріал; цілковита визначеність, дійсність і дієвість твору мистецтва є результат подолання даного матеріалу шляхом побудови конкретної форми – і по конкретних же законах художньої композиції.

[33] Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 288.

Апорія Виготського в тому й полягає, що ми розуміємо: перехід від «цілковитої невизначеності» несвідомого до «цілковитої визначеності» мистецтва є можливим, але ми не знаємо, як він відбувається. Якщо ми можемо спостерігати процеси, які відбуваються в мистецтві, досліджувати їх на основі тієї матеріально-речовинної предметної «поверхні», яку реально представляє мистецтво, то ми не можемо ясно відповісти на запитання, які зрушення, які процеси відбуваються в несвідомому, котрі з них спонукують до формування твору, котрі завершують творчий процес і пов'язані зі сприйняттям художньої форми. У проміжку між цими крайніми позиціями – невизначеністю несвідомого й визначеністю мистецтва – Виготський помістив явище катарсису, тобто очищення мистецтвом, емоційного підйому, переходу у вищі сфери свідомості і так далі.

Про феномен катарсис можна сказати дуже багато, надаючи йому нескінченний ряд визначень, але труднощі проблеми катарсису полягають в тому, що всі ці визначення утворюють лише оточення осередку – сутнісної природи явища, але жодне з них до цього осередку (центру) не потрапляє. Це свого роду «чорна діра», смислова воронка, яка затягує у себе, не даючи «виплисти на поверхню» понятійних суджень.

Наступне висловлення Виготського нам представляється лаконічним підтвердженням вищесказаного й вказівкою на подальший напрямок руху думки: «Центральною ідеєю психології мистецтва ми вважаємо визнання подолання матеріалу художньою формою або, що те ж саме, визнання мистецтва суспільною технікою почуття. Методом дослідження цієї проблеми ми вважаємо об'єктивно аналітичний метод, що виходить з аналізу мистецтва, щоб прийти до психологічного синтезу – метод аналізу художніх

систем подразників»[34]. Що ж має на увазі Виготський під «суспільною технікою почуття», якої повинне бути мистецтво?

Саме звертаючись до музики, він зауважує, що вона «діє катартично», «розкриваючи й викликаючи до життя *величезні й до того подавлені й стиснуті сили* (курсив наш – *О. С.*)», «невизначену й величезну потребу в якихось діях», сама «діє подібно землетрусу, оголюючи до життя нові шари»[35]. Таким чином, музика, як і мистецтво в цілому, взиває до можливостей людини, нею самою самим ще незвіданих, не реалізованих, але передбачуваних на почуттєвому рівні. У той же час, виявляючи в тій або іншій формі ці можливості, вона вказує шляхи їх здійснення – переводу у дієвий план. Про останній – наступні слова Виготського: «Усе те, що робить мистецтво, воно робить у нашому тілі й через наше тіло...»; мистецтво, отже, здійснюється в самій людині і за її допомогою; це його головна дійсність, що породжує й особливі можливості художнього впливу: згадаємо, що в якості епіграфа до всієї роботи Виготський обирає слова Спінози – «те, до чого здатне тіло, ще ніхто не визначив...». Тому він і стверджує, що «...мистецтво є найважливішим осередком (катартичним осередком – *О. С.*) усіх біологічних і соціальних процесів у суспільстві, що воно є способом зрівноважування людини зі світом у найбільш відповідальні й критичні хвилини життя»; воно здійснює «переплавлення людини» і таку «суспільна *техніку* (курсив наш – *О. С.*) почуттів,... за допомогою якої воно втягує в коло соціального життя найбільш інтимні й найбільш особисті сторони нашої істоти...»[36]. Одночасно мистецтво – «...організація нашої поведінки на майбутнє, установка наперед, вимога, яка, може бути, ніколи й не буде здійсненою, але яка змушує нас прагнути поверх нашого

[34] Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 17.

[35] Там же. С. 320; 321.

[36] Там же. С. 331; 317.

життя до того, що лежить за ним»[37]; тому воно здатне ставати передумовою смислових відкрить – як відкрить нових можливостей людської свідомості – воно здатне ставати новою «владою над комунікацією».

Л. Виготський пише: «Моя думка складалася під знаком слів Спінози... і слідом за ним намагалася не віддаватися подиву, не сміятися, не плакати – але розуміти»[38]. У цих словах він – по спів-авторські – цитує відомий афоризм Спінози, з його допомогою вказуючи на відправне значення проблеми розуміння для теорії психології мистецтва.

Такими ж співавторськими стосовно напрямку думки Виготського є, на наш погляд, висловлення деяких інших філософів. Так, виділяються в цьому зв'язку слова Аристотеля: «чим людина є в можливості, тим її творіння є у дійсності», що продовжують думку Платона про те, що «все, що викликає перехід з небуття у буття – є творчість»[39].

Приведемо ще одну думку, що начебто б відволікає від головного напрямку дослідження, але насправді роз'ясняє його. Виготський пише: «усяке розуміння є нерозуміння, тобто, процеси, що пробуджуються в нас чужою мовою, ніколи цілком не збігаються з тими процесами, які відбуваються в голові мовця»[40]. Дана цитата свідчить не тільки про інтерес Виготського до проблеми розуміння, але й про оцінку ним розуміння як *діалогічного* процесу, а також про його заклопотаність ступенем єдності в розумінні, як його можливими спільними предметами й цілями.

Таким чином, «суспільна техніка почуттів», якою є мистецтво, є ні чим іншим, як «технікою розуміння», а дана техніка

[37] Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 332.

[38] Там же. С. 18.

[39] Там же. С. 279; 247.

[40] Там же. С. 62.

виявляється діалогічною, оскільки приготовлена загальним діалогічним характером розуміння. В «Психології мистецтва» містяться досить перспективні з цього погляду три афористичні зауваження Виготського: усяке розуміння є нерозуміння; ми запам'ятовуємо не слова, а думки; у скульптурі негр може бути білим. Між цими трьома висловленнями існує глибокий внутрішній зв'язок, який не відкривається «відразу», але аналіз якого дозволяє зрозуміти авторську логіку Виготського. Пояснити цей зв'язок можна в такий спосіб.

З одного боку, Виготський вважає, що найближчі причини художнього ефекту сховані в позасвідомому; з іншого, зауважує, що самі твори мистецтва слід розглядати як ті об'єктивні факти, у яких позасвідоме проявляється яскравіше всього, тому вони й робляться вихідною точкою для аналізу несвідомого. Таким чином, він одночасно вказує на скритність і об'єктивність художнього переживання. Природа й своєрідність несвідомого (неусвідомленого) може бути, на погляд Виготського, прояснена, виходячи з того, що процеси, котрі починаються в позасвідомому, мають продовження у свідомості й навпаки; підсвідоме (у термінах Виготського підсвідоме синонімічно несвідомому) не відділене від свідомості непрохідною стіною, між *обома сферами свідомості* здійснюється живий динамічний зв'язок, який «ані на хвилину не припиняється»: «Несвідоме впливає на наші вчинки, виявляється в нашій поведінці, і по цим слідам і проявам ми навчаємося розпізнавати несвідоме й закони, що управляють ним»[41].

Таким чином, несвідоме доступно «розпізнанню», будучи такою ж сферою свідомості, як і власне «свідоме», усвідомлене. Однак, одночасно, Виготський указує на неможливість адекватного несвідомому (у повному обсязі його змісту) знання про нього, пов'язуючи це положення з думкою про інтерпретацію смислу мистецтва: «Усяке *свідоме* (тут і далі курсив наш – *О. С.*) і розумне тлумачення, яке дає художник або читач тому або іншому твору, слід розглядати як пізнішу *раціоналізацію*, тобто як *деякий самообман, як деяке виправдання перед власним розумом, як пояснення, придумане постфактум*»[42]. Отже, можна припустити, що розуміння є *ступенем представленості несвідомого у свідомості, тобто глибиною усвідомлення,* що проникає крізь «шари» раціоналізації в «товщу» перед-логічного, до-слівного; тому така представленість і відбувається шляхом особливого переживання, яке відкриває шлях самодіалогу свідомості Він, однак, не залишається тільки «внутрішньою справою» свідомості, але прагне бути представленим у якійсь формі, прагне бути вираженим – і досягає цього завжди тільки почасти, в силу труднощі проникнення до «запасів» позасвідомого – як до *смислових запасів пам'яті*.

Виготський вказує (в «Педагогічній психології»[43]), що людська пам'ять має особливу імагінативну здатність, тобто здатність створювати нові почуттєві образи й нові уявлення на основі цих образів. Імагінативна уява, по Виготському, спогад про «не-бувше», про те, що до того в людській свідомості не було представленим. Почуттєвий досвід – не просто матеріал несвідомого; це ще й той матеріал, який ініціює творче начало пам'яті, пов'язане з «грою уяви». Так виникає в науковій поетиці Виготського вузол понять про катарсичне піднесення, що очищає почуття, про виганяючи природу вищих емоцій – як про дію несвідомого, невидиму, або відчутну, і про пам'ять. Як писав М. Бахтін, у мистецтві ми про все дізнаємося й усе пригадуємо, а за думкою Б. Пастернака, історія і мистецтво – діти однієї матері, пам'яті.

[41] Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 96.

[42] Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 96.

[43] Выготский Л. Педагогическая психология. *Под ред. В.В. Давыдова*. М.: Педагогика, 1991.

Виготський підкреслює, що в повсякденному житті переживання, які ми випробовуємо, почуття, які проникають у нашу свідомість, не є досить ясними, певними, залишаються фоном для наших дій, вчинків, відносин; ті ж моменти, коли вони виходять на перший план, запам'ятовуються як виняткові, не типові для повсякденної свідомості: коли ми переживаємо що-небудь настільки сильно, що помічаємо саме переживання, це означає або дуже велику радість, або істотну негоду, тобто щось надзвичайне: «Емоції – крапки нерівноваги в нашій поведінці, коли ми почуваємо себе придавленими середовищем або тріумфуємо над ним»[44]. Художнє сприйняття він розглядає як «вторинний творчий синтез» емоційного змісту свідомості, обумовлений найглибшою потребою в трансформації «нижчих видів енергії, нерозтрачених і таких, що не знайшли виходу в нормальній (повсякденній – *О. С.*) діяльності організму до вищих видів...». Можна назвати це й потребою реалізувати глибинний зміст свідомості на його «вершинних» рівнях, якщо згадати слова Виготського про «зіткнення нереалізованого підсвідомого прагнення зі свідомою частиною нашої поведінки» як про спонукання до творчої самореалізації[45].

Отже, у художньому протиборстві емоцій виражається різноспрямованість діяльності свідомості як свого роду «діалог» усвідомлення і позасвідомого, у якому кожний з учасників «затягує» на свою територію, на свої рівні, що й викликає «афективне протиріччя». Дане протиріччя набуває катартичного характеру, якщо рух, ініційований обома сферами свідомості, завершується «піднесеним поглибленням» свідомості, тобто переводить зміст позасвідомого на мову усвідомленого, а логіку усвідомлення збагачує смисловими можливостями позасвідомого. Взаємодія матеріалу і форми, як основа художньої емоції, здійснюється, таким чином, як діалог мислення і пам'яті – думки та почуттєвого досвіду, а саме художнє переживання виявляється «зміненим станом свідомості» – але таким, що завжди має позитивний знак.

[44] Выготский Л. Педагогическая психология. *Под ред. В.В. Давыдова*. М.: Педагогика, 1991. С. 249.

[45] Там же. С. 281; 282.

«Вершинна психологія», словами Л. Виготського, прагне відкрити те, що може й повинне трапитися з людиною, прагне показати шлях до «звільненої людини» і до життя як до «естетичного обряду», завдяки проникненню за речову оболонку життя й виходу за предметні обмеження раціоналізації, проникненню в глибинний зміст художньої форми – в те, що відкривається в даній формі, але ніколи з нею не співпадає. Таким чином, думка про «білого негра» адресована обговоренню специфіки художньої форми, її права на самостійність, на вибір власного шляху, на не просто відбиття – відтворення, але переформування навколишнього світу. «Білий негр» – це і є смисл, що не залежить від форми, в яку він укладений, і який укладений у ній остільки, оскільки ми його пам'ятаємо та усвідомлюємо...

Виготський досить ясно свідчить про те, що психологія як самостійна наука може існувати тільки із введенням поняття про позасвідоме. Знаходячи в несвідомому центральне поняття психології, яке дозволяє заповнити пробіли психічного життя, установити його причинні зв'язки, він висуває основну, на наш погляд, для його вчення тезу про те, що *несвідоме є потенційно-свідоме*, отже, несвідоме може бути розглянуте як ініціативне начало свідомості, її «будівельний матеріал»[46]. Звідси й підхід Виготського до психіки як до самостійної *сфери буття*, що відміняє протиставлення буття (предметно-матеріального й діяльнісно-соціального) і свідомості та базове первинне значення першого.

[46] Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное. *Психология сознания.* СПб.: Питер, 2001. С. 31; 44.

Отже, процес усвідомлення як постійний перехід від почуттєвих запасів несвідомого (глибинної пам'яті) до усвідомлених мисленнєвих форм (раціонального мислення й операціональної пам'яті) виявляється первинним і головним матеріалом мистецтва, а саме воно виступає особливим «мовою свідомості», погодженою з усіма протиріччями й труднощами цієї останньої, тому – особливим видом знакової діяльності людини.

Так виникає третє контекстуальне коло розгляду концепції катарсису Виготського, що вимагає й нового – третього погляду на його психологію мистецтва – уже повністю зосередженого на його психологічних працях. Втім, такий погляд провокує й сам Виготський, коли зауважує на сторінках «Психології мистецтва», що, у цілому, розв'язок проблеми катарсису він залишає за межами даної книги. Треба сказати, що остаточний розв'язок цієї проблеми не відбувся і в інших роботах Виготського, незважаючи на те, що ним були знайдені всі потрібні для цього питання й передумови; не відбувся, оскільки Виготський (як і вся психологічна наука першої половини XX століття) пов'язував знакове вираження змісту свідомості переважно із процесами вербалізації.

По Виготському, цілковитій невизначеності несвідомого протистоїть цілковита визначеність свідомості, вираженої в знакових формах, насамперед, у вербально-понятійній раціоналізації та у формах літературної творчості. Особлива роль вербалізації як усвідомлення для Виготського пояснюється й тим, що він досліджує (з позиції мистецтвознавця) досвід літератури, не звертаючись до конкретних форм інших видів мистецтва, інших, не-вербальних, знакових систем, хоча, як ми вже відзначали, часто взиває до «музичного», у тому числі й у літературному творі, але саме як до «розуміючого», отже, не підвладного раціональній свідомості.

Тим часом, критикуючи традиційну емпіричну психологію (психофізіологію) з її претензіями на об'єктивність і пояснюючий характер, також і описову феноменологічну «ейдетичну» психологію з її намаганнями стати «розуміючої» шляхом класифікації явищ психічного життя без звернення до питань поведінки, Виготський бачить головний недолік названих дисциплінарних напрямків в ототожненні психічного зі свідомим, в обмеженні психологічного змісту сферою безпосередньо усвідомленого. Хоча в даних напрямах поняття про позасвідоме використовується або у зв'язку із клінічною патологією свідомості (у першому), або у зв'язку з областю містики (у другому). У порівнянні з цією, названою ним «старою», психологією, переваги вчення З. Фрейда Виготський знаходить у тому, що австрійський дослідник стає на «третій шлях» синтетичної психології, намагаючись описувати зв'язки між свідомим та позасвідомим, визнаючи право на існування й важливість останнього.

Однак, Фрейд виходить з фактів свідомості, причому, фактів, що свідчать про порушення її нормальної діяльності, тобто йде від свідомого плану психічного функціонування суб'єкта до позасвідомого, вбачаючи в останньому патогенний фактор й зводячи цей фактор до сексуального потягу. Оскільки останній мотивований природньою біологічною потребою людини, Виготський вважає позицію Фрейда «мовчазним матеріалізмом», *через це з нею не погоджуючись.* Одночасно, він підкреслює, що теорія Фрейда залишається однією з найбільш складних в сфері концепцій несвідомого, не втрачає актуальності, тому що даний автор виявляє парадоксальність природи несвідомого як реально-ірреальної, *безумовно*-умовної, дійсно-можливої. З одного боку, несвідоме для Фрейда є цілком реальним, бо обумовлює нав'язливі дії, певні (хворобливі) стани людського організму; з іншого боку – він не може визначити фактичну природу несвідомого (порівнює його з невидимим «ефіром», з математичним поняттям «-1»),

пропонує систему умовних понять для його опису через неможливість описати його як відомі факти[47].

На наш погляд, в цьому місці виявляється дуже важливий аспект позасвідомого (несвідомого), не обговорений Виготським, а саме: несвідоме не піддається «прямому» опису, відтворенню; воно знаходить шлях у життя культури в символічних формах, утворюваних свідомістю заради того, для чого не знаходиться слів; або в *інших словах – символах*, тобто розкривається непрямим шляхом. Тому Виготський і був «незадоволений» практикою раціоналізації як «самообманом свідомості». Узагальнюючи продуктивні підходи «старої» психології, він шукає можливість представити несвідоме у зв'язку з типологічними властивостями психічних явищ, у такий спосіб ставлячись до нього як до загальної основи даних явищ, отже, як до підоснови свідомості (як до потенційно-свідомого).

Погоджуючись з тим, що, як говорив Фрейд, несвідомими є саме ті уявлення, які роз'єднані зі словами (або не сполучні з ними – *О. С.*) і що у вербалізації можна вбачати відмітну ознаку свідомого, Виготський залишає *без однозначної оцінки ознаку непідзвітності несвідомого в силу його позасловесності раціональній свідомості й мисленню.* Він зауважує тільки, що «вірне зерно, яке закладене в цьому зв'язку між несвідомим і безсловесним..., може одержати реальне здійснення на ґрунті діалектичної психології»[48]; остання залишається «психологією майбутнього» не лише в часи Виготського, а й сьогодні.

Таким чином, питання про підзвітність свідомості, тобто *знакової вираженості позасвідомого, що не скасовує його безсловесності*, залишається відкритим. Одночасно, воно може бути сприйнятим як питання про специфічну знаковість музики; не випадково Виготський згадує про «музику трагедії» як про її головний невидимий смисл, про її «атмосферу».

[47] Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное. *Психология сознания.* СПб.: Питер, 2001. С. 36; 42-43.

[48] Там же. С. 47.

Не випадково також Виготський пише, що, як смисловий феномен, «свідомість має *системну побудову* (курсив наш – *О. С.*)»[49], тобто вона не одномірна, містить у собі різні рівні, сфери, *стани*, що припускають і різні способи усвідомлення – різні форми мовного вираження. Отже, свідомість «говорить» з нами не на одній (словесній), а на багатьох мовах, однією з яких і є мова музики.

У зв'язку з цим потрібно відмітити, що музика дійсно вибирає найбільш важкий матеріал, прагнучи виразити те, що не піддається словесній раціоналізації, хоча й входить у художнє слово як його таємне знання, невербалізований зміст. Тому, стаючи матеріалом (жанровим, стильовим, композиційним), «технікою почуттів», тобто роблячи таємне явним – чутним, музика одночасно стає катартичним перетворенням звукової матерії – у цьому полягає специфіка її естетичної форми. «Подолання матеріалу», словами Виготського, у музиці, як її «можливе – дійсне», є не розпредметненням-витягом змісту за допомогою форми (композиційної побудови, як у літературному творі), але його упредметненням-залученням за допомогою нового (стосовно життєвого ряду) змісту, а саме, за допомогою *часової впорядкованості музичного звучання*, його нової часової тривалості, що обертається і його новою просторово-звуковою виразністю; так виникає *обчислення смислу за допомогою звукообразу*.

Виходячи зі сказаного, зазначимо, що взаємодія матеріалу і форми в музиці відбувається у зворотному, у порівнянні з літе-

[49] Выготский Л. Проблема сознания. *Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах.* Т. 1. Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского, М.: Педагогика, 1982. С. 165-166.

ратурою, порядку: не художня композиція долає смисл життєвих подій, а *подія смислу* перетворює звукоматерію у художньо значиме явище. Іншими словами: естетична форма музики, як самодостатня, визначає логіку предметно-матеріального вираження, композиційного розташування музичного смислу. Так музика стає вираженням катартичної роботи людської свідомості – як самостійної сфери буття людини.

Строго говорячи, саме завдяки своєрідності й тайнопису даної сфери буття, даної дійсності людини, яка, проте, завжди лише *запропонована* – як певна можливість, музичне вираження, музичний катарсис не має потреби в тій боротьбі й у тому подоланні, що включає афективне протиріччя, які є характерними для інших форм мистецтва.

«Труднощі» зустрічі музики зі своїм матеріалом – у двох його іпостасях, внутрішньо-смисловій та зовнішній звуковій – пов'язані найбільше зі знаходженням їх формально-знакових і змістовно-предметних зв'язків, тобто з їх об'єднанням, злиттям. Причому перше й основне покликання музичного вираження, як вираження *смислового змісту,* є визначальним у формотворному аспекті. У такий спосіб боротьба з матеріалом у музиці обертається *боротьбою за свій матеріал* як за право свідомості виражати себе на тій мові, якої чекає від неї її смислова побудова.

У такий спосіб музикознавча думка може завершити той напрямок вивчення катартичної природи мистецтва, який був розпочатий Л. Виготським в «Психології мистецтва», підтриманий змістом інших його психологічних робіт; вона оформлюється як *теорія катартичної діяльності людської свідомості* в цілому.

1.4 Психологічні засади музичного мислення та смислові засади музичної мови

Категорія музичного мислення є однією з провідних при упорядкуванні формально-логічних та змістових якостей музичного мистецтва. Головна її особливість полягає в перехідності та медіально-передаточній функції щодо сфери здійснення та границь процесу мислення, як здатного організовувати взаємодію (квалітативну єдність) свідомості та мовно-значущого середовища музичної творчості. Тому дана категорія завжди залишається предметом міждисциплінарного діалогу, навіть формує власну специфічну поняттєву інтердисциплінарну галузь, головними складовими якої, окрім музикознавчої, видаються феноменологія в її ноологічному прямуванні та психологія мистецтва.

В останні роки підтверджується, що музикознавчі концепції цього явища (процесу) виходять з вивчення природи *творчого мислення* – або *творчої природи* мислення – як такого, що підпорядковує біологічні чинники людського існування соціальним культурно-смисловим потребам, відтак свідчить про переваги людини як соціоісторичної істоти над природно-біологічним середовищем[50].

Звичайно, не лише музичне мислення, а й будь-яке мисленнєве проявлення людської свідомості засвідчує свою знакову організацію й семічне походження, тобто кореляцію знакових та смислових начал свідомості. Більш за це, не існує якоїсь окремої форми музичного мислення; саме поняття його є неологізмом, бо вказує на специфічні динамічно-квалітативні показники процесу сприйняття та діяння, пов'язаного з музичною творчістю. Музичне

[50] Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М, 2003.

мислення або, як визначав М. Бонфельд, *мислення музикою*, підпорядковується тім закономірностям функціонування свідомості, які визначають його творчі (аутопоезисні) ресурси[51].

Отже, справедливим є твердження, що людське мислення, як і людська свідомість, не ділиться на музичне і не-музичне, хоча, дійсно, певні процеси, що відбуваються у свідомості передбачають відповідні до них способи й структури експлікації, знакового вираження й трансляції. Умови музичного сприйняття й впливу стають і умовами мислення про музику – музичними засобами; вони найближче підводять до біодинамічної та чуттєвої тканини свідомості, у її постійному русі та пошуці внутрішньої рівноваги. Аргументом для останньої стають образні уявлення, що породжують і образно-когнітивні моделі. З останніх формуються поняттєві моделі музичного звучання – логічні інструменти самої музики.

Музичному мисленню передує контамінація у свідомості, у її рефлексивній сфері (В. Зінченко[52]) тих значень, що акумулюють та кристалізують іманентні почуттєві якості, актуалізують інтенціональні властивості. Таким чином вникають передумови для поєднанні методичних важелів психологічного та музикознавчого підходів та залучення до них ноологічних понять. Адже, пригадаємо, що ноологія, прямуючи до сучасної науки від часів Аристотеля, є вченням про *просякнутість* всього існуючого (буттєвого) імпульсами Розуму, при якій людський умоглядний та світоглядний досвід постає водночас сталим та рухливим, вільним та обмеженим власною доцільністю, узагальнюючим та індивідуалізованим, скороминущим та вічним. Дані антиномії ноологічного плану людського буття лише відтворюють ті протиріччя, на яких базується

[51] Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб., 2006.

[52] Зинченко В. Миры сознания и структура сознания. URL: http://development2005.narod.ru/books/zin.htm

людська суб'єктність як необхідна складова культурно-смислової реальності. Відтак зрозумілою є взаємоперехідність явищ мислення – смислу – усвідомлення, серед яких базовою є *сфера свідомості, що провокує до мовного вираження (самовираження).*

За думкою С. Рубінштейна, поза мовою немає свідомості, мова є ключовою умовою усвідомлення. Рубінштейн, як і більшість інших авторів, говорячи про мову, має на увазі словесну мову, тобто вербалізацію, процеси, які об'єктивуються у формі слова. Якою мірою проблема «мови свідомості» постає базовою для музикознавця? Чи правомірною є та у яких аспектах постановка проблеми «музичної свідомості», яка в руслі позначеного психологічного підходу постає проблемою «музики як мови свідомості»?

Насамперед, спробуємо відповістити на таке запитання: чи досить *свідомості однієї мови,* нехай навіть такої загальновизнаної та складнофункціональної як словесна? Вже різноманіття предметних орієнтацій слова, серед яких спрямованість на «несказанне» і «приховане», що сприяє зростанню сугестивності, риторичності, іншомовлення й так далі, вказує на обмеженість форми словесного-мовного вираження, яку слово намагається подолати.

За слушною думкою Г. Гадамера, «мова не є тотожною тому, що на ній сказане...; ...Мовна форма не просто не точна й не просто потребує поліпшення – вона, якою б вдалою не була, ніколи не поспіває за тим, що пробуджується нею до життя. Тому що *глибоко усередині мови* (тут і далі курсив наш – *О. С.*) є присутнім прихований смисл що здатний виявитися лише як глибинна основа смислу, що *відразу вислизає, як тільки їй надається будь-яка будь форма виразності»*[53]. Гадамер знаходить критерій функціональної здійсненності мови в його спрямованості до *смислу,*

[53] Гадамер Х.-Г. Семантика и герменевтика. *Актуальность прекрасного*: *Пер. с нем.* М.: Искусство, 1991. С. 65.

що змушує відзначати неповноту виявлення смислу в слові, «непідзвітність» слову всього обсягу розуміння; хоча останнє для Гадамера невіддільне від словесно-мовної форми. Він підходить до процесу розуміння як до «події мови»[54], але зауважує, що ця подія не є *всією подією* розуміння. У цьому моменті своїх міркувань Гадамер доходить висновку, що виявляє близькість його дослідницької позиції до теорії Л. Виготського.

Отже, Гадамер пише: «Якщо, схоплюючи феномен мови, відправлятися не від ізольованого висловлення (значення або композиційно відмежованої сукупності значень – О. С.), а від спільності нашого світосприйняття, спільності, що *представляє життя в діалозі,* легше буде зрозуміти, чому цей феномен такий загадковий, такий притягальний і в той же час неприступний. Мова – явище *глибоке несвідоме,* але виконується воно істотами, що усвідомлюють»[55]. «Загадковість», «привабливість» і «неприступність» словесної мови, таким чином, обумовлена її спробами представити несвідоме, означити його, таким шляхом визначаючи *місце* розуміння у свідомості. Тому словесному виявленню розуміння «...завжди передують труднощі, перешкоди до встановлення згоди. Напружене зусилля волі до розуміння починається з відчуття зіткнення з чимсь далеким, що провокують, дезорієнтують. У греків було прекрасне слово для позначення ситуації, коли в розумінні ми натрапляємо на перешкоду, вони називали його atopon. Це значить, власне, «позбавлене місця», тобто те, що не вкладається в схеми наших очікувань і тому спантеличує»[56]. Не можна ясніше вказати на зв'язок розуміння з несвідомим і на ініціюючу роль останнього в процесі розуміння...

[54] Гадамер Х.-Г. Язык и понимание. *Актуальность прекрасного*: *Пер. с нем.* М.: Искусство,1991. С. 44.

[55] Там же. С. 59.

[56] Там же. С. 45.

Запропоноване Гадамером «герменевтичне коло» розуміння з психологічної позиції розширюється до границь процесів усвідомлення – від границь процесу пізнання як конкретно-результативного в його словесно-логічних понятійних формах. Імовірно, саме особлива обмеженість останнього змусила Рубінштейна помітити, що «усвідомлення людиною об'єктивної дійсності не тільки не вичерпує всього існуючого, але не охоплює й усього того, що безпосередньо оточує людину й впливає на неї»[57]. Ми ще раз переконуємося в тому, що проблема розуміння межує із проблемою смислу, а остання, як пов'язана з питаннями усвідомлення смислу, є частиною проблеми свідомості, отже, і проблеми несвідомого (позасвідомого).

У такому вигляді дана проблема вимагає визнання двох обставин: словами Л. Виготського, «свідомість у цілому має смислову побудову... Смислоутворююча діяльність значень приводить до певного смислового визначення самої свідомості»; «свідомість має *системну побудову* (тут і далі курсив наш – *О. С.*)»[58], тобто воно не одномірне, містить у собі різні рівні, сфери, *стани,* що припускають і різні способи усвідомлення – різні форми мовного вираження.

Отже, скажемо ми, *свідомість «розмовляє» з нами не на одній, а на багатьох мовах.* Труднощі розуміння в цьому випадку пояснюється тим, що воно потребує «мови невимовного», особливої «музикальності» мислення, поняття про яке стає синонімічним поняттю про повноту розуміння в поетиці Виготського. Очевидною є й нерівність процесів *усвідомлення й розуміння*; перше представляє рівень пізнання з фіксованими стійкими значеннями, що здатні відчужуватися від суб'єкта, переходити зі сфери несвідомого в підзвітну сферу свідомості – «спливати» на поверхню смислу. Інше обумовлене

[57] Рубинштейн С. О сознании. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 52.

[58] Выготский Л. Проблема сознания. *Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах.* Т.1. *Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского.* М.: Педагогика, 1982. С. 165-166.

пограничністю позасвідомого й розуміння, пов'язане з пошуком у глибинних сферах свідомості, із зануренням в їх приховані можливості, що виявляють мінливість смислу внаслідок його нетотожності значенням, з активізацією несвідомого як найбільш загальних границь свідомості, з розширенням сфери розуміння за допомогою «променю свідомості» або «світлової плями» від «ліхтаря» (І. Павлов), який можна визначити як *«пам'ять знання»*.

Якщо перший процес має переважну однобічну спрямованість, то другий вимагає діалогічності як самодіалогу суб'єкта, винесеного в простір смислу. Даний діалог реалізується як суперечлива взаємодія смислу й значення (значень). У словесній формі це й приводить до подвійності висловлення. «Відповіддю» Гадамеру звучить наступна думка Виготського: «Усяка мова є іносказання» (має задню думку)»[59].

Таким чином, відокремлюється психологічний аспект явища *значення* – один з провідних у сучасних концепціях свідомості. З даним явищем зв'язаний семічний (пізніше названий ним самим семантичним) аналіз слова у Виготського, який він вважає *єдиним адекватним методом вивчення системної й смислової побудови свідомості*. Значення він визначає як шлях від думки до слова, підкреслюючи нерівність значення як слову, так і думці, оскільки «значення відноситься не до мислення, а до всієї свідомості»[60]. Значення не збігається з логічною побудовою (є ширшим за неї), але не досягає й обсягу всього смислу, не дорівнює йому, оскільки «значення закріплене за знаком. Смисл – те, що входить в значення (результат значення), але не закріплене за знаком»; «значення залишається застиглим, змінюється смисл»[61].

[59] Выготский Л. Проблема сознания. *Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах.* Т.1. *Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского.* М.: Педагогика, 1982. С. 162.

[60] Там же. С. 167.

[61] Там же. С. 165; 160.

Відтак, значення Виготський розглядає як своєрідні «психологічні знаряддя» (у його ж термінології) – штучні пристосування, спрямовані на оволодіння власними психічними процесами, внутрішню, хоча й соціально обумовлену, сформовану, техніку свідомості[62]. Шлях значення від думки до слова – це шлях осмислення – породження смислу. Виготський розглядає його як таку «роботу думки» яка є переходом від *відчування* завдання осмимслення – через побудову значення – до розгортання самої думки (яка, отже, є такою, що відчувається або передчуттям); і це є шлях від «неясного бажання до опосередкованого вираження через значення, що веде до вдосконалювання думки в слові»[63].

Те, що Виготський в «Психології мистецтва» називає «емоційним мисленням», має відношення до всякої роботи думки, до роботи свідомості в цілому. Важливість такої роботи для суб'єкта відкривається в наступних словах: «Те, що я мислю речі, які перебувають поза мною, в них нічого не міняє, а то, що я мислю афекти, що я ставлю їх в інші відносини до мого інтелекту й інших інстанціям, міняє багато чого в моєму психічному житті. Простіше говорячи, наші афекти діють у складній системі з нашими поняттями...»[64].

У силу зв'язку з «емоційним мисленням», значення виявляються «спілкуванням значеннями» за «схемою»: людина – людина, людина – річ – людина, але не «людина – річ», тобто мають комунікативно-діалогічну природу. Звідси і їх функція узагальнення як опосередкованого спілкування, що породжує подвійну функціональну спрямованість знаку (спілкування –

[62] Выготский Л. Инструментальный метод в психологии. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах.* Т.1. М.: Педагогика, 1982. С. 103-108.

[63] Выготский Л. Проблема сознания. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах.* Т.1. М.: Педагогика, 1982. С. 162.

[64] Выготский Л. О психологических системах. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах.* Т.1. М.: Педагогика, 1982. С. 126.

узагальнення, узагальнення – опосередковане спілкування). Виготський виводить головний закон значень: яка форма спілкування, таким є і узагальнення. Тим самим він дозволяє знаходити шлях музичної семантики – породжених «емоційним мисленням» музичних значень – як перехід від реальних умов музичної творчості (виконавських жанрових форм) до умовності композиційних вирішень, а в музичному тексті – співвіднесеність рівнів узагальнення музичних значень, причому дані рівні представляють стильовий і стилістичний наслідок розділення комунікативних жанрових форм музики (форм спілкування музикою). Сказане дозволяє знаходити також у текстологічних рівнях музики певні «множини значень» – як рівні музичного осмислення, сталі та водночас рухливо-змінні конгломерати музично-мовних утворень, що вступають як всередині себе, так і по відношенню одне до одного у складні діалогічні форми еквівалентності й транзитивності, таким чином організують передачу смислового змісту та символічний характер такої передачі.

Отже, виявляється зв'язок несвідомого з почуттєвим підтекстом (або контекстом) усякої роботи свідомості. Виготський наполягає на таких можливостях даної роботи, які визначають «вершини особистості», називаючи свою психологію «вершинною», а не «глибинною». Остання апелює до таких рівнів, «змінених станів» свідомості, які демонструють патогенні фактори, що пригнічують психіку, «спуск», а не підйом свідомої роботи суб'єкта; вона примушує ставитися до несвідомого з недовірою й побоюванням. Інакше тлумачить Виготський і явище *сублімації* – не як виведення назовні негативних процесів підсвідомого, а як до творчого перетворення «енергії» позасвідомого, трансформації нижчих видів енергії у вищі види. На його думку, «наші можливості перевершують нашу діяльність...», викликаючи «зіткнення нереалізованого підсвідомого прагнення зі свідомою частиною нашої поведінки... Для нездійсненого в житті існують тільки два виходи – або сублімація, або невроз»[65].

Таким чином, у значень є «розуміюча» сторона, яка звернена до позасвідомого як до сфери породження смислу. Дана сфера визначається як почуттєва – але як особливе почуттєве перетворення свідомості, досягнення ним «вершинних можливостей змінених станів» – досягнення катарсису.

З даної позиції відкриваються новий зміст понять, уведених у науковий побут О. Леонтьєвим, таких, як «почуттєва тканина свідомості», «особистісний смисл» в їх проекції до «значення». Леонтьєв користується даними поняттями як триєдністю, але помітно звужує функції «значення» у порівнянні з Виготським. На його погляд, значення – «перетворена й згорнута в матерії мови ідеальна форма існування предметного світу, його властивостей, зв'язків і відносин»; оскільки значення залежать від суспільної практики, то вони «не психологічні»[66].

Обмеження теорії О. Леонтьєва долається в сучасних психологічних роботах, які здійснюють на своїх сторінках «повернення» думок Л. Виготського й у такий спосіб «заново» розглядають триєдність почуттєвої тканини свідомості – значення – особистісного смислу. Так, В. Петренко вважає за можливе говорити про почуттєву тканину *значень і особистісних смислів*, вважаючи, що саме дана «тканина» визначає образність не тільки «життєвих», але й наукових абстрактних понять, тобто й останні – у якості значень – проектуються до чуттєвості, мають певний «суб'єктивний образ»[67].

[65] Выготский Л. Педагогическая психология. *Под ред. В.В. Давыдова*. М.: Педагогика, 1991. С. 282.

[66] Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 78.

[67] Петренко В. Проблемы значения. Психосемантика сознания. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 172-173.

Виходячи з думки Виготського, що ступінь розвитку значення визначається характером його системної організації, наявністю мережі відносин даного значення з іншими, насамперед, понятійної мережі, автор доходить висновку про необхідність теорії типів відношень, теорії «узагальненого предикату», у тому числі, і як теорії різних типів узагальнення. Остання змушує звертатися до значень як форм узагальнення «не тільки у формі понять, але й у системно-організованому образному плані – до аналізу форми існування невербальних значень у людській свідомості[68]. Питання ставитися про принципово іншу, у порівнянні зі словесно-понятійної, «психологічну структуру» значення, про інші функції невербальних значень, про *невербальну семантику*. У зв'язку з даною семантикою дослідник вважає за необхідне запровадити поняття «психосемантики свідомості», взаємообумовлене з невербальними – «іконічними, символічними» системами значень.

Термін «іконічність» В. Петренко трактує в семіотичному плані досить вільно, ототожнюючи «іконічність» і символічність, що є виправданим знаходженням *можливої* загальної риси іконічного та символічного знаків: збереження відносин з відображуваним об'єктом. Не враховується, однак, різниця об'єктів для іконічного та символічного відбиття, а також ступінь динамічності названих знаків, але в даному випадку це не так важливо. Істотніше інше: автор зауважує, що «іконічні семіотичні системи, до яких ми відносимо невербальну комунікацію, живопис, архітектуру, балет, музику й т.п., характеризуються тим, що план вираження і план змісту виявляються взаємозалежними, і чисто структурні методи не можуть повністю розкрити зміст іконічного знаку»; «для іконічної семіотики опозиції «*значення – особистісний смисл*», «*пізнання – мистецтво*» виявляються

[68] Петренко В. Проблемы значения. Психосемантика сознания. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 178-179.

знятими»[69]. Отже, у даній системі значення виявляється здатним, ініціюючись «особистісним смислом» (досвідом розуміння), створювати власний предмет і переозначувати зовнішні дані сприйняття. Однак автор не вказує, чому так відбувається, і, на наш погляд, даний недолік пояснюється відсутністю в цитованій роботі питань про *мнемонічну природу* символічних знаків, про *пам'ять* як інструмент, «знаряддя» формування значень. Свої мнемонічні функції є у кожної мовної форми. Алі в невербальній, у тому числі, у музичній, комунікації, вони набувають провідної й особливо глибокої, «режисерської» організаційної ролі, тому що дана система спілкування – узагальнення в значеннях вимагає безпосередньої емпатії, заглибленості в значимий мовний матеріал, змінення повсякденного стану сприйняття, переходу в іншу, у порівнянні із щоденністю, реальність, вірніше, в інший вимір даної реальності – ближче до її смислових інтенцій. Без цього нічого не відбудеться – ані зі сприймаючим суб'єктом, ані з запропонованої йому знаковою «зовнішністю» смислу, тобто акт комунікації не відбудеться, значення не знайде свій шлях від смислу до знаку. В. Петренко відзначає, щоправда, що дослідження символічних значень вимагає активного моделювання (дослідником) емоцій і образів комунікатора (нехай навіть не присутнього персонально), що, на наш погляд, і *є необхідною стороною семантичного аналізу*. Заключний висновок даного автора сполучений із закликом синтезувати об'єктивні й суб'єктивні методи аналізу, оскільки у випадку символічної семіотики головним предметом аналізу стає не текст, а «реальна вербальна й невербальна поведінка людини», тобто сама людина[70].

Відзначимо ще одне важливе досягнення психосемантичного підходу на шляху до можливих градацій семантики невербалізо-

[69] Петренко В. Проблемы значения. Психосемантика сознания. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 181; 180.

[70] Там же. С. 182.

ваних значень – передвіщені Виготським «виправдання» «змінених станів свідомості» (ЗСС у психологічних номінаціях). Дані стани характеризуються вже не як деструктивні (хоча й можуть бути такими), але як «іншоконструктивні» – як зміни «форми категоризації суб'єкта, що супроводжуються переходом від соціально-нормованих форм категоризації до інших нестандартних способів упорядкування внутрішнього досвіду й переживань; цей процес включає *перехід від переважної опори на вербально-логічні, понятійні структури до відбиття у формі наочно-почуттєвих (до-вербальних) образів* (курсив наш – *О. С.*)»[71]. Для даних станів єдиною й особливою мовою стає «мова переживання» – «мова розуміння», тому що йдеться про надзвичайно інтенсивні, цілісні переживання, такі, що інтегрують свідомість, приводять її до стану *нової спонтанності*; вони відкривають «нові шари психічної реальності».

Узагальнюючи вищевикладене, відзначимо, що у контексті праць Виготського триєдність «значення», «почуттєвої тканини свідомості» і «особистісного смислу» розкривається як діалогічна тріада функціональних (з психологічної сторони) основ *пам'яті* (оволодіння значеннями в залежності від минулого досвіду сприйняття й усвідомлення) – позитивного почуттєвого підйому свідомості, гранично вираженого в *стані* любові (вищого позитивного стану прийняття світу як суб'єкта, тобто співпереживання йому як «своєму», зняття границь у переживанні) – зміни стану свідомості за рахунок зсуву його внутрішніх границь – *гри* границями усвідомленого – неусвідомлюваного.

Мистецтво завжди є досвідом «змінених станів свідомості», завдяки особливому значенню в ньому феномена пам'яті, насамперед, як *дізнавання*, потім – як *перетворення в спогадах*, на що

[71] Кучеренко В., Петренко В., Россохин А. Измененные состояния сознания: психологический анализ. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 410.

вказував Бахтін, говорячи, що «в мистецтві ми про все довідаємося й все згадуємо»... Особливої уваги заслуговує це бахтінське «все»; воно містить ключ до загадки творчої пам'яті, що зводить воєдино минуле й майбутнє в «нескінченному сьогоденні» художнього твору. Так, у музиці стає можливим прогностичний діалог як свого роду «спогад про майбутнє», можливе й занурення в минуле – «майбутня пам'ять про минуле»; між цими крайніми полюсами музики як пам'яті культури розташовуються всі інші форми музичного діалогу з часом.

Художня музична пам'ять не вичерпується логічними можливостями – саме як «пам'ять розуміння» (відрізняючись від логічної «пам'яті знання»). Із цим і зв'язаний розподіл пам'яті на меморіальний та мнемонічний (фамільярний) напрями[72]. В основі даних напрямів, як їх психологічний підтекст, знаходяться репродуктивна та імагінативна форми пам'яті – первинне запам'ятовування, невідривне від сприйнятого матеріалу, закріплене за ним, що ототожнює з ним сам акт сприйняття-оцінки – і – усвідомлюване спеціальне, внутрішньо мотивоване відтворення, що пов'язане з переробкою й відділенням власних вражень, оцінок від вихідного первинного матеріалу. Іншими словами, це пам'ять про «бувше», наслідувальна, й пам'ять про «небувше», що включає уяву[73].

У другій своїй якості, пам'ять розбудовує «вміння забувати непотрібне», тобто робити вибір матеріалу для формуючої роботи пам'яті – на відміну від первинної пам'яті, яка в силу своєї головної властивості – пластичності – зберігає всі сліди впливів, усі враження, стає свого роду «рослинним життєвим орнаментом». Перетворення даного орнаменту на тло для власних «фігур»

[72] Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002.

[73] Выготский Л. Педагогическая психология. *Под ред. В.В.Давыдова*. М.: Педагогика, 1991. С. 181-183.

свідомості відбувається в процесі розвитку людської свідомості від її дитячого стану до дорослого. Симптомом дорослішання пам'яті, за Виготським, є те, що «якщо для дитини раннього віку мислити – значити згадувати, то для підлітку – згадувати – значить мислити»[74]. В іншому випадку, з якого виростає й механізм творчої пам'яті, мислення є базовим началом у функціонуванні пам'яті, свідомо направляючи її в потрібне русло. Мимовільні викривлення дійсності (при відтворенні її в «первинній» пам'яті) стають усвідомленою, осмисленою й цілеспрямованою грою фантазії у творчій мнемонічній формі пам'яті. Виготський навіть зауважує, що «...між грою та імагінативною поведінкою можна провести знак рівності»[75]. Така гра є способом «пізнання з небувшого», тобто з того, що «лежить глибоко й часто залишається невиявленим для свідомості», хоча й корениться в реальності. Справа тут не в слабкості вражень або безпам'ятливості, але в тому, що головний тезаурус людяності утворюється в *позасвідомій психічній сфері;* насамперед, це найбільш «низькі» інстинктивні потяги й *найбільш «високі» смислові прагнення;* перші опиняються там в силу автоматизму їх біологічної природи, інші – *в силу відверненої, умовно-предметної трансцендентальної, тобто метафізичної сутності* (низькі й високі енергії в інтерпретації Виготського). Спосіб виявлення глибинного змісту й перетворення його на вершинний, тобто інтеграція всього «пам'ятного» матеріалу свідомості у вищих рівнях, як своєрідне «сходження» у свідомості, пов'язаний з роботою емоційної уяви, переживань. Вони надають «небувшому» (і незбутньому) реального характеру, здійснюють

[74] Выготский Л. Проблемы общей психологии. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т. 2. *Под общей ред. В. Давыдова*. М.: Педагогика, 1982. С. 394.

[75] Выготский Л. Педагогическая психология. *Под ред. В.В. Давыдова*. М.: Педагогика, 1991. С. 186.

справжній «зв'язок з реальністю»[76], створюють ефект досягнення шуканих сфер і «вершин».

Переживання – посередник між пам'яттю та грою-уявою. *Таким чином, виникає обумовлена природою пам'яті єдність пам'яті – піднесеного переживання – образної гри, як домінантна єдність людської* свідомості. Причину даного домінантного об'єднання Виготський знаходить у необхідності зростання свідомих сил людини, у здійсненні життя як «естетичного обряду», в еволюції свідомості убік «звільненої людини» – більш високого суспільно-біологічного типу людини: «Людина візьме собі за мету опанувати власними почуттями, підняти інстинкти на вершину свідомості, зробити їх прозорими, ...тим самим підняти себе на новий щабель»[77]. У музичній творчості, що спирається на специфічну невербальну символічну систему значень, «розуміюча» і «знаюча» свідомості виявляють дивну близькість, майже тотожність, що й обумовлює сприйняття музики як єдиної художньої форми, як «актуально-прекрасного» (Г. Гадамер).

[76] Выготский Л. Педагогическая психология. *Под ред. В.В. Давыдова*. М.: Педагогика, 1991. С. 183.

[77] Там же. С. 372.

РОЗДІЛ 2
ПРОВІДНІ КАТЕГОРІЇ ПСИХОЛОГІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1 Категорія духовності та поняття артефакту у психології мистецтва: музикознавчий аспект

Не побоюючись перебільшень, можна сказати, на всьому протязі історії людської думки поняття «духу» і похідні від нього (духовне, духовність) супроводжували спроби осмислити, наділити іменами той рівень буття, який, будучи найвищим для людини, одночасно їй не належить – перебуває за межами життєвих людських можливостей, змушує усвідомлювати їх неминучу обмеженість. Але саме ця обставина, як це не дивно, визначило цілком позитивне відношення до начала, іменованого як духовне – як до животворящого, буквально доброчинного джерела. Воістину, про духовне – або добре, або нічого, і це стає його першою загадкою й створює перші труднощі для його усвідомлення людиною; іншою загадкою стає саме це усвідомлення: будучи недоступним божественним атрибутом, дух, проте, проявляється і як цілком людське відношення до нього, як властивість людської свідомості.

Якщо «дух» можна адресувати божественній першооснові, визнати його недосяжність і незбагненність, то «духовність» як проникнення духу вже в людське життя, атрибут вже людського світу вимагає пояснення – як вираження відповідальності за спробу людини вийти за межі своїх життєвих обмежень, за прагнення до «буття в дусі». Такому поясненню можуть послужити слова

М. Бахтіна: «Спеціальна відповідальність потрібна...; не можна творити безпосередньо в божому світі, але ця спеціалізація відповідальності може ґрунтуватися тільки на глибокій довірі *до вищої інстанції, що благословляє культуру* (тут і далі курсив наш – *О. С.*), довірі до того, що за мою спеціальну відповідальність *відповідає іншій – вищий,* що я дію не в *ціннісній порожнечі*. Поза цією довірою можлива тільки порожня претензія»[78]. М. Бахтін вказує на центральну проблему буття людини – проблему ціннісно-смислової виправданості зусиль людини ствердитися в даному їй світі, розгадати даровану їй долю. Серед множини відомих екзонімів («зовнішніх імен») людини на перший план владно пробивається одне: «людина семантична», тобто людина, яка осмислює й втілює смисли, а тому, словами Бахтіна, – «є *пам'ятаючою, люблячою та розуміючою*»[79], здатною «*розіграти*» «усю подію» смислу, створити «усю *гру* поетичного символу»[80]. Так поняття «духовності» породжує власне коло значень, спроможних утворювати самостійний понятійний ряд: цінність, смисл, символ, розуміння, пам'ять, любов, гра. Однак і ці супутні поняття не рятують онтогенез духовності від таємничості. Не рятують від неї й сьогоднішні визначення духовності, хоча вони й претендують на остаточний категоричний результат.

Якщо підсумувати найбільш прийняті підходи, то треба сказати, що сучасні автори (філософи, культурологи, соціологи, психологи) найчастіше знаходять у духовності інтегральну категорію, що виражає морально-аксіологічну, теоретико-пізнавальну й художньо-творчу активність людини; спосіб самобудови особистості й знаходження нею життєвого покликання; вибір

[78] Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. Сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева.* М.: Искусство, 1986. С. 189-190.

[79] Там же. С. 70.

[80] Там же. С. 141.

людиною свого власного образу, своєї долі і соціальної ролі. Філософи схильні визначати духовність як віднесеність людини до всесвітніх ідеалів, загальнолюдських і загальнонаціональних ідей, ступінь прилучення людини до загальнолюдських, загальнокультурних, всесвітніх (універсальних) цінностей. Психологи підкреслюють значення духовності як особливої сутнісної характеристики суб'єктності (суб'єктного відношення), вироблену самим суб'єктом діяльності за механізмом рефлексивного породження. Ці й деякі інші, подібні, спроби визначення духовності, якщо скористатися словами китайського філософа XII століття (адресовані іншому китайському філософу, Сюнь-Цзи) залишають враження людини, яка намагається почухати свою ногу через чобіт – настільки вони відвернені убік загальних принципів людської життєдіяльності. Безперечно, духовність є інтердисциплінарною категорією, до кінця не приналежною до жодної галузі гуманітарного знання; швидше за все, її слід віднести до сфери епістемології культури – у тому її значенні вчення про апріорні підстави різних історичних типів культури, яке ми знаходимо в роботах М. Фуко. Однак, що обумовлює таке її положення?

Спеціальної уваги заслуговують два моменти в сучасних оцінках феномена духовності: по-перше, можливість його виявлення в знаковій символічній формі – і тільки таким шляхом; по-друге, як на те вказує стаття в сучасному українському філософському словнику[81], його зв'язок з екзистенціаліями (у даному випадку це «віра, надія, любов»). Одне, безсумнівно, сполучене з іншим – і от з яких причин.

Іранський філософ XI-XII ст. Аль-Газалі називає дух «Божественним велінням, суть якого не може зрозуміти більшість умів і розсудів; але він же, розглядаючи значення людського серця,

[81] Філософський енциклопедичний словник. *Гол. ред.: В.І. Шинкарук; ред. кол.: Є.К. Бистрицький, М.А. Булатов, А.Т. Муратов та інші.* К.: Абрис, 2002. С. 179.

називає "дух" божественним дарунком, який є суттю людини: це те, що "осягає, знає, усвідомлює в людині"», «"розмовляє, контролює, докоряє й потребує"»[82]. Таким чином, духовне в людині виявляється роботою свідомості як єдиного інструмента, що резонує у відповідь на рухи світу, насамперед, у відповідь на рух часу – у часі, з часом. Ясніше всього про таке розуміння духу свідчать слова Св. Августина: «Час існує тільки в нашій душі. Минуле – у пам'яті, майбутнє – в очікуванні...; сутність теперішнього часу становить споглядання...; у тобі, душа моя, вимірюю я час. Враження від минаючого повз залишається в тобі, і його – те, що зараз існує, я вимірюю, а не те, що пройшло і його залишило. Враження я вимірюю, вимірюючи час...; мені здається, що час є не що інше, як певна протяжність (рус. протяженность). Але протяжність чого саме – я не знаю з вірогідністю, хоча малоймовірно, щоб воно було чимось іншим, аніж протяжністю самого духу»[83].

Саме час виступає головною екзистенціалією людини і людського співтовариства; відносини з часом утворюють глибинні «враження» – переживання, що відкладаються в пам'яті. Про такого роду переживання М. Бахтін писав: «Переживання – це *слід смислу в бутті...*; зсередини себе самого воно живе не собою, а цим смислом, що відсторонений та уловлений ...; воно стає цінністю, що *споглядається окрім* значимості смислу, стає *цінною формою, а смисл – змістом.* Смисл підкоряється цінності індивідуального буття смертної плоті переживання»[84]. Стаючи «цінністю, що споглядається», виведеною назовні зусиллям усвідомлення смислу, переживання такого роду й конституюють

[82] Таранов П. Анатомия мудрости. 120 философов: В 2-х тт. Симферополь: Таврия, 1996. Т. 1. С. 575; 574.

[83] Там же. С. 471.

[84] Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества.* М. : Искусство, 1986. С. 108.

духовність, прирікаючи її на незгладиму подвійність – протиріччя самосвідомості, обумовлені саме відношенням людини з часом. Дану подвійність Е. Фромм визначав як екзистенціальні дихотомії, основною з яких є дихотомія життя й смерті, а похідною від неї й найбільш болісною для людини – протиріччя короткої тривалості життя людини та історичного родового часу людства: «...людина могла б брати участь у процесі історичного розвитку людини тільки в тому випадку, якби час життя індивідуума рівнявся часу життя всього людства. Людське життя, яке починається і закінчується у випадкові моменти історичного розвитку людства в цілому, перебуває в постійному конфлікті з потенційно закладеним у кожного індивіда призначенням, яке полягає в реалізації всіх його можливостей»[85]. Людина не може усунути екзистенціальні протиріччя, пише Фромм, але вона може по-різному на них реагувати; «вона може наповнити своє життя смислом», «стати щасливою завдяки повній реалізації дарунка, який представляє собою людську особливість – дарунка розуму, любові, праці на благо людини та в ім'я людини»[86]. Отже, духовність як самосуперечливий дихотомічний феномен відбиває антиномії людського осмислення часу, а сам час піднімає до рівня головної цінності, утримати, закріпити яку, нехай навіть за межами індивідуального фізичного існування, забезпечити нескінченну тривалість якої як «тривалість духу» стає загальнолюдським завданням. Адже, словами Ю. Лотмана, якщо людина прагне жити, то людство прагне вижити, і ця екзистенціальна потреба людської спільноти прямо, хоча й парадоксальним чином, залежить від смислової орієнтації окремої особистості[87].

[85] Фромм Э. Человек для себя. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. С. 62-63.

[86] Там же. С. 67-68.

[87] Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). СПБ.: Искусство, 2000.

Недарма міркуючи про зміст вихідних антиномій людського мікрокосму, П. Флоренський називає дві начальні позиції особистості (людської самосвідомості): «алчбу безмежної Реальності й вимогу безумовної Істини». Перша пов'язана з «безмежним розширенням своєї титанічної основи» з «подоланням усякої норми, усякого смислу»; друга означає «неухильне звільнення себе від усякої реальності, усякого буттєвого». Перша веде до основи Смислу як такого, щоб «зазіхнути» на нього й побачити «Верховний Смисл» (ми скажемо – Дух) як «саму Міць». Інша веде до основної Реальності, щоб зажадати від неї доказів її прав на буття й переконатися, що «Верховна Реальність» (ми скажемо – духовність) і є сам Смисл. Перша завершується абсолютною перемогою титанічного (буттєвого, реального), але й абсолютною поразкою: тому що вершина правди Землі є правда Неба і людина, «... наситивши афект свого титанічного гніву, освітлюється й примиряється». Інша завершується визнанням того, що Верховна реальність, як абсолютно тверда крапка буття, є Абсолютний Смисл, тому що правда Неба – вона ж правда Землі, з якою боролася людина: «Тоді томління духу згасне й розпач зажевріє радістю знайденої Істини реальності. Необхідний і той і інший шлях»[88].

Так Флоренський у властивій йому термінології описує двоїстий рух людської свідомості – до духу та від нього; крапкою перетинання цих двох шляхів, моментом зустрічі людини з самою собою як з духовною – відчуваючою та мислячою – істотою – стає смисл – Абсолютний смисл, що породжує «велику символіку» культури. Втілення смислу як головного свідка людської духовності у художню форму, тобто його репрезентація засобами мистецтва, веде до виокремлення *явища артефакту.*

[88] Флоренский П. Из богословского наследия. *Богословские труды*. Т. XVII. М., 1977. С. 142

Артефакт ще не є сталим мистецтвознавчим поняттям, оскільки скоріше належить до кола антропологічної термінології. Сучасне мистецтвознавство все частіше зустрічається з необхідністю апробації подібних понять, а дана апробація не зводиться до простої адаптації готових понятійних форм. Скоріше вона здійснюється як добудовування, навіть змістовна модифікація деяких категорій. До них належить і така категорія, як «артефакт», яка відійшла від лексичного ряду традиційної антропології та знайшла нове значення в роботах естетиків, семіотиків, культурологів, нарешті, мистецтвознавців. Можливо саме оновлена актуальність, розширене вживання поняття про артефакт обумовили й придбання ним термінологічної нестійкості. Протиріччя в тлумаченні явища артефакту пояснюються тим, що, з одного боку, дотепер залишається не сформованою єдина «теорія штучного об'єкта», а з іншого – артефакти культури відрізняються високим ступенем «символіко-смислової мінливості»[89].

Крім цього, артефакти різноманітні і кожний з них виступає складним функціональним утворенням, що відбивається у прийнятих сьогодні визначеннях даного феномена. Так, у ньому знаходять «будь-який штучний утвір, як фізичний, так і ідеаційний»; «абстрактного носія культурної семантики»; «інтерпретативне втілення будь-якої культурної форми в конкретному матеріальному продукті, поведінковому акті, соціальній структурі, інформаційному повідомленні або оцінному судженні»; художні твори в їхньому унікальному вигляді (авторські опуси), цитати та запозичення, римейки, виконання музичних творів; дослідницькі, критичні, філософські та інші тексти, навіть особисті судження про даний культурний феномен приватних осіб[90].

[89] Артефакт. Артефакт культурный. Культурология. XX век. Словарь. Сост. статей А.Красноглазов, А.Флиер. Спб.: Университетская книга, 1997. С.44; 46.

[90] Там же. С. 44; 45; 46.

Виникаюче розширення поняття залишає враження довільного, що йде слідом за самостійним, незалежним від дослідницьких суджень, існуванням явища. Таке враження виникає через дійсно вільні – або мимовільні – зміни масштабу виміру артефакту. Рухливість критеріїв вивчення артефакту, у свою чергу, пояснюється відмінностями в границях даного явища, що відкриваються відповідно до методу його дослідження.

Так чи інакше, феномен артефакту відбиває здатність людини створювати «штучні знаряддя» (термін Л. Виготського), з метою перетворення як навколишнього зовнішнього життєвого середовища, так і власної свідомості, тобто, з метою керування досвідом взаємодії людини зі світом та з самою собою. Тому представляється слушним знаходити в артефактах певні знакові утворення – цілісні знакові конгломерати, що дає можливість і знакові структури розглядати як деякі артефакти – результат матеріально-ідеаційного упредметнення відношення людини до зовнішніх і внутрішніх умов її буття. Спеціальна знакова природа артефакту відповідає потребі людини заселяти, наповнювати свій життєвий простір створеними нею самою та у власних цілях об'єктами; це і є, власне кажучи, творчість культурних атрибутів.

Однак така *знакова атрибутивність* людського досвіду є не стільки зовнішньою, скільки психологічно мотивованою, виражає іманентні властивості людської свідомості, необхідність самопізнання, рефлексії. Таким чином, знаки – у різних їх формах і властивостях – можуть бути розглянуті як психологічні артефакти, тобто як функціональні особливості людської свідомості, що здобуваються в процесі історичного розвитку психічного апарата людини та освоювані особистістю в ході її індивідуального становлення. Іншими словами, породжуючими знаковими структурами виявляються вторинні вищі психічні функції людини, що формуються в колі процесів сигніфікації, що було виявлено

й відповідно назване в працях Л. Виготського[91]. Серед даних функцій особливого значення набувають так звані «соціальні емоції», у тому числі етичні (пізнавальні) і естетичні «почуття». Про останні вірніше було б говорити як про інтегруючі стани свідомості, рівною мірою звернені до раціонально-логічних та ірраціональних підсвідомих структур, тобто як про цілісну реалізацію людини в резонансі зі світом, як про відчування почуттів і думок у їх співвіднесеності з зовнішніми об'єктами сприйняття та оцінки.

Психологічний артефакт або артефакт як психологічний феномен – це ті думки, почуття, відчуття-сприйняття, судження-поняття про них, які є для людини знаковими, тобто виражають знакову облаштованість особистісної свідомості. Вони закріплюють і роблять доступними для відтворення – передачі такі властивості психічної діяльності суб'єкта, як здатності, потреби, установки, наміри, «погляди», деяке інше. З них виростає смисл мистецтва й свідомості в їх взаємозалежності; у кожного з названих «смислів» – своя предметність, що й співвідноситься з зовнішньою, і є вільною від неї. Подібність даних «смислів» виникає, отже, завдяки тому, що свої зовнішні предметні умови мистецтво й свідомість творять самі, виходячи з власних інтересів. Дана обставина змушує згадувати відкрите ще в стародавності (Протагором) правило, яке гласить, що людина є мірою усіх речей...

Відомі семіотичні категорії, а саме – знак, знакова система, значення, образ, символ, текст – здобувають необхідну понятійну повноту й адекватність фактам художньої творчості тільки при врахуванні психологічної сторони явищ, що вказуються ними. На жаль, даний аспект у більшості семіотичних робіт залишається без достатньої уваги. А тоді вивчення природи знаку, ширше –

[91] Виготський Л. Історія розвитку вищих психічних функцій. *Л.С. Виготський. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т.3. М.: Педагогіка, 1983. С. 5-328.

«артефактності» процесів спілкування, на наш погляд, може тільки завести в тупик – «упертися» у структурно-речовинні обмеження знаку або в границі найближчого формального контексту. З іншого боку, було б настільки ж невірним обмежитися психологічними характеристиками художніх артефактів, не доводячи їх до визначення матеріальних властивостей художньої форми як її знакових умов.

Відвернене від конкретних прецедентів, зокрема, від жанровостильової композиційної визначеності та стилістичних позначень художнього задуму, обговорення смислу твору (образу, приймів і так далі) втрачає доказовість, більше того, позбавляє досліджуваний предмет іншої, після «штучності», якості, що визначає явище артефакта – майстерності, тобто, майстерності довершеної форми. Таким чином, проблема артефакту, змикаючись з проблемою знаку й будучи проектована до галузі мистецтва як сукупності художніх форм, виявляє подвійність у відповідності з «подвійною» природою явищ, які нас цікавлять. Вона вимагає підходу як з боку структурно-функціональних особливостей особистісної свідомості, так і зі сторони автономної предметності мистецтва. Взаємодіючі, дві ці сторони розкривають зустрічний рух психологічної та художньої знакових систем, точніше дозволяють виявити даний рух як знаковий, тобто не випадковий, а цілеспрямований й систематичний, що реалізує правила упорядкування смислотворчої діяльності людини.

Знаковість свідомості відкривається людині на превелику силу, оскільки залишається іманентним феноменом, що співвідноситься тільки сам з собою. Знаковість мистецтва, навпаки, виявляється відразу, оскільки опирається на відособленість, умовність художньої форми, що не робить її, однак, легкодоступною, тому що для сприйняття художнього артефакту як знакового утворення необхідне володіння мірою умовності мови мистецтва. Психологічні знаки для людини занадто безумовні, тому до них важко

поставитися як до «не своїх», привнесених, штучно зроблених, запрограмованих історичною людською спільнотою; художні ж знаки – занадто умовні, тому потрібні особливі зусилля для того, щоб прийняти їх як «свої», як основу «природньої» живої співпричетності. Смисл мистецтва так само важко прийняти як свій життєвий психологічний матеріал, як смислові інтенції свідомості важко усвідомити як соціалізовану форму об'єктно-суб'єктних комунікативних і суб'єктно-суб'єктних «товариських» відносин. Проте саме ці труднощі стають головним спонукальним началом художньої рецепції та особистісної самооцінки. Причину цього парадоксального прагнення до труднощів можна побачити в потребі людини орієнтуватися в часі й просторі – і не просто орієнтуватися, а володіти ними, перетворювати їх з деміургічних начал, що далеко перевершують сили й можливості не тільки окремої людини, але й цілого соціуму, у фактори нарощування ціннісного досвіду як особистісного існування, так і історичного буття культури.

Вибір матеріалу та його специфікація в кожному з видів мистецтва є доцільними саме з погляду можливостей упорядкування, оформлення простору й часу. При цьому відкриваються не тільки реальні фізичні закономірності спатіально-темпоральних факторів життя й творчості, а й їх умовні, метафоричні, символічні, уявлювані – ідеальні – властивості, тобто, їх особливі, винайдені людиною, знакові функції. Вихідним матеріалом – специфічними засобами – у живописі можна вважати лінію й колір, які служать організації простору (не випадково дані два знакові утворення «залишили» у своїй поетиці представники новому живопису – формально-абстракціоністської школи – початку XX століття, відмовившись від усіх інших доданків мальовничої форми). Специфічним формотворним засобом музики стає «тоновість» – звуковисотна, темброво-артикуляційна, ритмізована, спрямована на вирішення завдання організації часового процесу – визначення

процесуальності часу й внесення «розпізнавальних знаків» у цю процесуальність. Не випадково Стравінський вважав, що музика існує єдино для того, щоб вносити порядок у перебіг часу[92]. Погоджуючись з цією думкою, уточнимо, що й просторові фактори не є чужими музиці (як живопису не чужі часові), але вони є підлеглими, виникають слідом за оформленням часових умов музичного задуму, хоча в деяких випадках можуть виступати і на перший план, заслоняти, відстороняти часові параметри звучання.

Особливо помітними є просторові умови музики в загальних програмних – прагматичних виконавських – підставах жанру, для якого дуже важливо, як і де «розміщається» музичний феномен. У моменти жанрового генезису музики, особливо в повсякденній ритуальній сфері, дані умови стають провідними як контекстуальні, тим самим уводячи зовнішнє оточення як необхідне знакове середовище – активне семантичне тло – у змістовний план музичного феномена.

Матеріалом і структуроутворюючим началом літератури є логоформи, тобто, не просто словесні вираження з їх граматичними й синтаксичними зв'язками, але особливі зчеплення словесних синтагм, що опираються не тільки на понятійні, але й на емоційно-асоціативні, узагальнено-смислові відносини – на відносини слова до процесів особистісного усвідомлення, опосередкування просторово-часових принципів обладнання світобудови. У такій якості слово – логоформа – адресоване психологічній залежності людини від названих принципів і впорядковує насамперед внутрішній «простір» людської свідомості, що дозволило Виготському побачити головне призначення мистецтва в його здатності вносити лад і порядок у наші душі[93]. Література, таким

[92] Задерацкий В. Музична форма. В 2-х вип. Вып.1: *Підручник для спеціалізованих факультетів вищих музичних навчальних закладів.* М.: Музика, 1995. С. 19.

[93] Виготський Л. Психологія мистецтва. М.: Мистецтво, 1968.

чином, опосередковує обидва шляхи – просторовий і часовий, описуючи їх, роблячи їх відстороненими об'єктами зображення, вираження, образного відтворення, символізації, привласнюючи, переінакшуючи можливості мальовничої й музичної знакових систем, виводячи їх з глибин особистісного усвідомлення до сфери вербалізації – на границю раціонально-логічного пізнання. Звідси й авторитетність вербальних факторів для живопису та музичної творчості: словесні логоформи мовби «повертають» семантику інших видів мистецтва, пропустивши її крізь власну знакову систему, у роз'ясненому, уточненому вигляді.

Створюючи свій особливий світ, паралельний до реального, вигаданий з погляду об'єктно-предметної логіки життя, підсилено справжній – для психологічного здійснення особистості, мистецтво не лише має специфічні хронотопічні виміри; воно моделює такі просторово-часові відносини, яких немає в дійсності, але які бажані й тому передбачаються як можливі. Іншими словами, мистецтво завжди утопічно й спрямоване до тих ідеальних форм хронотопа, які в людському житті досягаються лише ідеаційним шляхом, тобто осягаються розумом та в розумі. Утопічність мистецтва можливо розглядати як прагнення людської свідомості за власні межі – у світ важкодоступний і тому особливо привабливий, у світ схованих таємних зв'язків між явищами як їх дійсними причинами.

Особлива знакова природа художніх артефактів обумовлена тим, що вони одночасно представляють дві, рівною мірою важливі для людського досвіду, сфери буття: явну, предметно-речову; таємну, що осягається опосередкованими шляхами, хоча й відчувається. З цим пов'язані дві провідні сторони артефакту в мистецтві; перша з них виявляє специфічні матеріал і засоби даного виду мистецтва, отже, його зовнішню знакову форму; інша звернена до психологічної значимості того або іншого засобу, прийму, в остаточному підсумку прагнучі до передачі єдності, цілісності

буття свідомості як цілком самостійної, за твердженням Л. Виготського, сфери буття людини у світі. Щодо цього різні мови мистецтва слід розуміти як різні мови людської свідомості. Сучасна психологія вже погодилася з тим, що вербальна мова як мова раціонально-логічного пізнання не є єдиною для свідомості, так само як *не є і єдино логічною*: просто в інших мов – інша логіка. Однак, перш ніж розглядати питання, зв'язані зі специфічними логічними шляхами різних видів мистецтва, художніх форм, потрібно визначити загальні – як зовнішні, так і внутрішні – умови створення «художньої предметності».

Л.А. Уайт вказує, що тільки у людини як у виду ми знаходимо розуміння як процес пристосування, здійснюваний символічними засобами. Символ, тобто, спеціальна штучна знакова форма, дозволяє розбудовуватися «метасенсорному механізму пристосування», «нейро-сенсорно-символічній здатності»[94]. У такий спосіб людина виходить за межі безпосередніх почуттєвих вражень – почуттів, перетворює свої органі сприйняття в інструменти символізації. Даний процес, обумовлений історичною еволюцією людської психіки, лежить в основі художнього сприйняття й оцінки. Художня свідомість, розбудовуючись, диференціюється та спеціалізується у зв'язку, по-перше, з основними каналами сприйняття й формами оцінок, а саме, візуальної, аудіальної та понятійної, по-друге, у зв'язку з відношенням в часі і просторі – як загальних надособистісних або як індивідуалізованих. Синкретичність відрізняє не тільки первинні художньо-образні форми, але й родовий тематичний зміст мистецтва. Вихідні епічні форми припускають подальше відокремлення ліричного й драматичного начал, прикладом чого може служити еволюція хорового у своїх основах мистецтва грецької трагедії. Якщо епос представляє

[94] Уайт Л.А. Наука про культуру. *Антологія досліджень культури.* Т. 1. *Інтерпретації культури*. Спб.: Університетська книга, 1997. С. 141-142.

єдність, спільність і континуальність уявлень про час і простір, їх неподільність і безмежність, то лірика, як самотній «голос із хору», котрий відділився, пов'язана з усвідомленням індивідуації, обмеженості, фінальності, короткочасності життя окремої людини, сприяючи, таким чином, введенню однієї з опорних антиномій соціального буття – антиномії «МИ» – «Я», що трансформується в опозицію «Я» – «Вони» у випадку протистояння індивідуальної та усуспільненої свідомості. Так з розшарування епічного на власне епічне та ліричне виростають передумови драми – конфлікту людини з навколишнім світом, насамперед з его соціальними суб'єктами.

Відмінності епосу – лірики – драми для всіх видів мистецтва реалізуються як відмінності в масштабах художньої форми. Звичайно, дані відмінності мотивовані різними змістовними обсягами епічної, ліричної й драматичної форм. Однак важливо підкреслити, що сама по собі довжина (тривалість) – величина – форми, способи встановлення композиційних границь є активними й вагомими знаковими факторами. Великі епічні, малі ліричні й середні драматичні форми, знаходячи свої шляхи в кожному з видів мистецтва, передбачають специфічні умови діяння та сприйняття для кожної групи форм, у тому числі особливі відношення з контекстом, свій тип контексту як «фону» для становлення й функціонування художнього предмета. Для епічної форми контекстуальним началом – найближчим і необхідним контекстом – є людська історія в її онтологічному призначенні, тобто як досвід наявних станів буття, досвід присутності у світі й усвідомлення доцільності цієї присутності; епос завжди є релігійним і канонічним; властиво, «чистими» епічними ми має право вважати релігійні художні форми або синтетичні форми «храмового дійства», говорячи словами П. Флоренського. Про них Флоренський пише, що «...будучи найчистішим явищем власне церковної творчості, ці форми виявляються заповітнішими споконвічними

формами всього людства. ...Можна сказати, чим онтологічнішим є бачення, тем загальнолюднішою є форма, якою воно виразиться, подібно тому як священні слова про саме таємниче – найпростіші: батько й син, народження, зерно, що згниває й проростає, наречений і наречена, хліб і вино, подув вітру, сонце з його світлом і т. д. Канонічна форма – це форма найбільшої природності, те, простіше чого не придумаєш, тоді як відступи від форм канонічних боязкі і штучні...»[95]

Фоновий матеріал для епічного жанру – саме життя, вплітаючись у яке, граничачи з яким епічне накопичує власний художній ціннісно-смисловий досвід. Епічна «фігура», таким чином, спрямована до найбільш широких життєвих підстав мистецтва, у той же час протиставляючи їм нове розуміння культурно-історичної єдності соціуму, формуючи дане розуміння. Психологічна предметність епічного твору визначається у зв'язку з відтворенням загальних бінарних відносин, які лежать в основі естетичного досвіду і є континуальними, постійними й безперервними, оцінними станами, такими, як творення – руйнування, відкритість – замкнутість, спокій – спрямованість, благополуччя (знаходження, щастя) – неблагополуччя (втрата, нещастя); рівновага складових названих парних факторів передає стан гармонії, і саме з передачею даного інтегруючого стану зв'язане формування художніх канонів.

Мистецтво з перших своїх епічних жанрових «кроків» здійснюється на шляху позитивного розв'язання антиномій буття, насамперед, як антиномій *буття людської свідомості*. Призначення епосу, завдяки якому пам'ять про нього зберігається у всіх похідних, більш пізніх, жанрових формах, пов'язане з відкриттям естетичної цілісності й упорядкованості оцінного людського досвіду, усередині якої втримуються передумови більш конкретних

[95] Флоренский П. Иконостас. *Павел Флоренский. Христианство и культура.* М.: Фолио, 2001. С. 561-562.

етичних і психологічних рефлексивних відношень. Останні утворюють спеціальну предметну галузь драматичного й ліричного напрямів у мистецтві. Континуальності, узагальненості естетичних станів протистоїть дискретність пізнавально-етичних підходів, конкретний і одиничний характер особистісних самооцінок.

З боку їх психологічної знаковості провідними стають уявлення про добро – зло, силу – слабкість, впевненість – страх, любов – ненависть (довіру – ревнощі, тривоги), деякі інші. На відміну від естетичних антиномій, що відкриваються епічній свідомості, дані антиномічні пари, реалізуючи драматичні та ліричні установки, тяжіють до загострення протиріч, до незгладимості антиномічної напруги, до дисгармонійної переваги умовно-негативної сторони антиномії. Як драматичне, так і ліричне завжди чревате трагедійними ускладненнями та передбачає останні – навіть коли демонструє їх подолання, адже таке подолання так чи інакше розкривається як тимчасове. Дійсне й діюче зняття самосуперечливості антиномії є можливим тільки при досягненні «психологічного синтезу» епічного масштабу, тобто при залученні довершеної всеєдності життя та знання про цю досконалість...

Однак, у драматичного і ліричного напрямів в мистецтві є свої переваги, а саме: по-перше, вони дозволяють укрупнити, наблизити індивідуально-неповторне, унікальне у творчому, у тому числі – психологічно-творчому досвіді людини; по-друге, вони підсилюють самоцінність художньої форми, перетворюють її на «артефакт», на ініціативне начало культури. Тільки ліричний (що неминуче стає драматичним) автор стає повною мірою «першою особою», від імені та по волі якого будується художня форма, а тому «фоновим» матеріалом для такого автора стає він сам – його здатність до розуміння – самопізнання та оцінки свого й чужого психологічного «ходіння у реальність». Буквальне скорочення масштабів ліричної форми відповідає звуженню предметної сфери, що цікавить автора, – від макросвіту всеєдиного

життя до мікрокосму особистісної свідомості, однак таке скорочення – звуження вимагає нової смислової глибини форми, прирощування й перетворення, тобто, кількісної і якісної зміни змістових функцій знаку

Лірична форма завжди тяжіє до символічності, що йде від глибинних знакових структур особистісної свідомості, яскраво демонструє психологічну природу художніх артефактів. Прагнучи виявити цей закон ліричної форми як відправний для всякої художньої творчості (але з різною інтенсивністю), П. Флоренський пише, що «мистецтво є втілене сновидіння», оскільки сновидіння «наскрізь телеологічно, або символічно»[96].

Звертає на себе увагу та обставина, що критерієм символічності сновидіння, відповідно художньої форми, дослідник робить відносини *часу та простору,* тим самим повертаючи нас до названих феноменів як до *відправних артефактів культури*: «... у сновидінні час біжить, і прискорено біжить, назустріч сьогоденню, проти руху часу пильнуючої свідомості. Воно вивернуте через себе, і, виходить, разом з ним вивернуті й усі його конкретні образи. А це значить, що ми перейшли у галузь уявного простору. Тоді те ж саме явище, яке сприймається звідси – з галузі дійсного простору – як дійсне, звідти – з галузі уявного простору – саме бачиться уявним...». Такий особливий «телеологічний час», що відкривається у сновидінні глибинній людській свідомості, може осягатися як «жива енергія, що формує дійсність», «як творча форма життя»[97]. Таким чином варто відповідати на запитання про психологічну обумовленість художніх артефактів і творчу доцільність знакової, символічної побудови мистецтва.

[96] Флоренский П. Иконостас . *Павел Флоренский. Христианство и культура.* М.: Фолио, 2001. С. 530; 529.

[97] Там же. С. 528.

2.2 Інтердисциплінарні тенденції сучасного музикознавства та ноологічна понятійна сфера

Стаючи розуміючим, тобто звертаючись до смислового змісту музики та до її символічних можливостей, музикознавство змушене шукати особливі словесні форми. Слід особливо підкреслити той факт, що нову мову музикознавство починає шукати після того, як композиторська творчість вже цілком освоює ідею мета-музики як над-історичної універсальної мови). Чи зменшує це інноваційні поняттєві можливості науки? Здається, що ні – і саме завдяки зверненню до метамовних символологічних властивостей музикознавчого дискурсу.

Проблему мета-мови музикознавства можна розглядати з двох позицій: з позиції логічних засад музикознавчої наукової діяльності та з боку іманентного логосу музики.

Входячи до кола актуальних загальних проблем культури, «зустрічаючись» у цьому колі з іншими гуманітарними дисциплінами, музикознавство виявляється в діалогічній позиції, для якої типовою є взаємодія «чужого – свого», «свого – чужого». Воно проходить різні фази діалогу: від підпорядкування авторитету суміжних дисциплін («чужому») – через освоєння їх логічного апарата й предметного вибору – до самозаконності стосовно них, до перетворення чужих ініціатив у власні, що перевищують досягнення дисципліни – вихідного адресанта діалогу. По суті саме про такий діалог, зі своєї точки зору, міркує І. Котляревський, коли характеризує «екстравертність» та «інтравертність» музикознавчої думки (помітимо, прибігаючи до раніше неспецифічної для музикознавства, особливо стосовно музикознавчого тексту, термінології). Так, екстравертність, на погляд названого автора, може проявлятися у двох видах – відцентровому та доцентровому. Відцентрова заснована на запозиченні чужого досвіду та його проекції до власних культурологічних проблем музикознавства;

доцентрова означає ріст надмірності власного досвіду й виникнення бажання віддати його іншим. Інтравертна орієнтація формується між двома названими видами екстравертності, пов'язана з переробкою першого в інший. Для сучасного стану музикознавства зростає значення інтравертності як ініціативної оновлюючої позиції музикознавства в контексті гуманітарного знання, що веде заняття ним місця першого – авторитетного – суб'єкта міждисциплінарного діалогу[98]. У зв'язку з предметом, що цікавить нас, скажемо, що входження у фазу «своє – чуже», зростання «своєї» авторитетності, формування «своєї» музикознавчої текстології на сучасному етапі стають важливими передумовами трансформації міждисциплінарних зв'язків музикознавства в його інтердисциплінарні інновації.

Для міждисциплінарного досвіду музикознавства, тобто на етапі його «екстравертного» розвитку, провідними були наступні сфери гуманітарного знання та відповідні до діалогу з ним предметні галузі музикознавчої думки:

філософія, естетика – музика як форма відбиття дійсності, місце музики в родині мистецтв;

літературознавство – теорія жанру, стилю і композиції, теоретична й історична поетика, мовна комунікація;

семіотика – природа знаку (з перевагою раціонального логіко-синтактичного підходу);

психологія – психофізіологічні основи сприйняття музики, музичних здібностей;

соціопсихологія – стратифікація слухацької аудиторії, реципієнт як суб'єкт соціуму.

Навіть якщо виділені міждисциплінарні предметні спільності не вичерпують усього обсягу змістових відповідностей

[98] Котляревський І. Музично-теоретична україністика. *Українське музикознавство. Науково-методичний збірник.* Вип. 28. *Музична україністика в контексті світової культури.* К., 1998. С. 12.

музикознавства та суміжних наук, вони дають помітити їх провідну рису – опору на об'єктивовані результати творчої людської діяльності, що дозволяє встановлювати досить чітку границю між художніми текстами і життєвою реальністю. Але постійним предметом методичних турбот музикознавства залишається зміст музичного символу, інакше – духовне призначення музичної форми, оскільки в музиці, як зауважував І. Стравінський, дух зникає разом з формою; отже, він і відроджується разом з нею. Стравінським про композиційні принципи музики ще було сказано: чим більше накладаєш на себе обмежень, тим більше звільняєшся від пут (оков), що сковують дух...

Для інтердисциплінарних тенденцій сучасного музикознавства стає показовою довіра до суб'єктивних факторів творчого процесу, уявлення про музику та культуру як про феномени цілісної психологічної природи, інтерес до змінених станів свідомості як до самоцінних «знаків»-артефактів інших вимірів реальності. Зокрема, предметом музичного та музикознавчого осмислення стає феномен тиші – мовчання, як знак сходження до останнього абсолютного смислу, про який безпечніше мовчати, аніж розмовляти. Саме цією «тишею», виявленої не тільки в силі звучання, але й у неспішному розгортанні обумовлюється почуття повноти часового моменту, «який повинен вичерпатися до кінця – немов плавно перетекти в інший момент». Музика «просто вичерпується, зникає, завмирає, тане – навіть починає дзенькати тиша – з якої вона виникає та у яку вертається...»[99].

Тиша, перериви у звучанні, пауза, післязвуччя, що вмовкає, стають «почутими» і музикою, і музикознавцями, стають новою духовною реалією музичного тексту після того, як досягають

[99] Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство. Науково-методичний збірник.* Вип. 28. *Музична україністика в контексті світової культури.* К., 1998. С. 32.

своєї семантичної межі досвід означення звучання та прийоми, що забезпечують його повновагість. Виявляється парадоксальна особливість не лише музичного, а й індивідуально-психологічного діалогу з реальністю: сьогодні, для того, щоб тебе почули, недостатньо висловлюватися голосно – потрібно «говорити» гранично тихо.

Відштовхуючись від думки В. Руднєва про антиномію тексту – реальності (як про одну з опорних для особистісної, так сказати, «іпостасної», у поняттях П. Флоренського, свідомості), скажемо на завершення: коли вмовкає текст як штучна реальність, вигадана людиною, можна почути звучання Реальності – як Тексту, створеного Богом. Так духовність *як «тривалість духу» у людському часі* досягає своєї останньої вищої «благославенної» (М. Бахтін) інстанції.

«Зустріч» зі смислом стає можливою завдяки трьом фундаментальним (можна сказати, родовим) ноологічним показникам культури, що виявляються її опорними універсаліями, метаісторичними символами – Пам'яті, Любові й Грі. Постійна потреба в їх реалізації підкріплюється постійною же незадоволеністю цієї потреби, оскільки «зі сторони смислу можливі лише нескінченність оцінки та абсолютна незаспокоєність»[100].

Поняття про пам'ять, гру, любов стають провідними, особливо *відповідальними – ноетичними* категоріями в роботах М. Бахтіна, С. Аверінцева, Л. Виготського, Ю. Лотмана, Е. Фромма, Й. Хейзинги, деяких інших авторів, «пробиваються» у такій якості в музикознавчі концепції (Е. Тарасті[101]). Однак, їх теоретична (естетико-культурологічна, психологічна, мистецтвознавча)

[100] Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. Сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. М.: Искусство, 1986. С. 37.

[101] Tarasti E. Music as sign and process. Analytica. Stakholen, 1985. P. 97-115.

апробація стає можливою тому, що вони пред'явлені творчими, насамперед, художніми реаліями культури. Вони виявляються в контексті семантичних домінант культури як взаємоперехід смислу та особистісних ціннісних життєвих орієнтацій, як універсальний ноетичний шлях самопізнання, що передбачає й соціально-моральні обов'язки «людини семантичної». В. Франкл називає совість «основним смисловим органом людини»; отже, шлях до смислу коректується, контролюється з боку етичних установок, що пояснює активність моральних уявлень в ідеаційних структурах смислу, взаємозумовленість естетичного та етичного відношення (на яку, зокрема, вказував М. Бахтін).

Ноетична спрямованість смислових значень обумовлює «велику» символіку культури. Шляхи кристалізації даної символіки (як шляхи оволодіння смислом), у тому числі, специфічні музичні шляхи, можна представити як *меморіально-мнемонічний, креативно-ігровий, фамільярно-«любовний»*; вони узгоджуються з рівнями поетики (семантичними означаючими) у музиці. Так, перша тенденція пов'язана зі зміцненням авторитету жанрового начала як основного «хоронителя пам'яті», найбільш прямого вираження «пам'ятливості» музики у силу залежності жанру від соціально-нормуючих механізмів. Інша (ігрова) тенденція знаходить своє вираження в автономії структурно-композиційних закономірностей музики, когнітивних завдань музичної поетики та технології музичної форми, отже у формуванні специфічних засобів музичної драматургії. Третя – «фамільярний» («привласнюючий») вимір музики – відкриває знакові властивості стилю як переважно авторського феномена в повному обсязі його інтонаційних можливостей. Перший шлях є шляхом «великої форми» (оперної, ораторіальної, симфонічної), спрямованої до широкого жанрово-стильового синтезу та до символіки «соборності», що втілює покликання до духовного єднання навколо значимої общинної (релігійної в широкому значенні цього слова)

ідеї. Другий своєрідно прилучає один до одного типізовані та евристичні композиційні прийоми («канон» і «переакцентуацію», у термінології Бахтіна, які, продукуючись охоронними елімінуючими властивостями музики як жанрово-стильової пам'яті, реалізують себе як структурні прийоми «на території» композиційної «гри»).

Ігровий композиційний шлях сприяє розвитку програмних факторів музичної творчості, у тому числі, особливого типу парадоксальної символічної программності, тобто принципово міняє природу синтезу слова і музики, синтетичних композиційних форм.

Третій – стильовий – шлях відкриває особливу предметність ліричного в музиці: його спрямованість до переживання як до головного «героя» музики та інструменту сугестії, переконливості. Мова йде, однак, про особливе переживання – про здатність цілісного психологічного резонансу людини зі світом, коли зустрічаються «увесь світ» і «уся людина», коли «світ і особистість сполучаються... у єдиному фокусі...; об'єктивний світ і світ людської особистості не протистоять... один одному, тому що другий містить у собі все суще»[102]. У даному переживанні й полягає феномен музичної духовності, який передбачає, однак, різні семантичні позиції та потребує особливих якостей музичної семіології.

Дані зусилля й визначають методичні пошуки музикознавства; одночасно вони виявляють певний методологічний парадокс: музикознавцям доводиться брати на себе функції гуманітаріїв широкого профілю, насамперед, культурологів, тому що інакше вони не зможуть бути музикознавцями – такими, яких самі від себе чекають.

[102]Бобровский В. О драматургии скрябиновских сочинений. *В. Бобровский. Избранные статьи и исследования.* М.: Музыка, 1990. С. 148-158.

Семантичний підхід у музикознавстві виявляє свою парадоксальність у зв'язку з необхідністю гранично опосередкованого, гранично «здалеку» руху до безпосередньо сприйманої, що й осягається (так чи інакше) смислової реальності музики. Інакше кажучи, щоб уникнути спрощених образних значень, занадто прямолінійних музикознавчих визначень, необхідний відхід від композиційних границь музичного твору – до ноетичної поетики культури в цілому – з наступним поверненням до смислових структур музики, але, скоріше, не констатуючого, а прогностичного характеру.

Музичний смисл (як і будь-який іншої) існує тільки у тій формі, яка його несе (щодо цього музику можна назвати «несучою конструкцією» смислів), але *розуміється* за її межами, у тому числі, і за межами безпосереднього слухацького сприйняття або аналітичного музикознавчого розгляду. Як цілісне утворення, смисл не ділиться на музичний та « не-музичний». Тому музикознавцям доводиться шукати те, що *глибше за смисл*, хоча це й представляється майже неможливим... Їм доводиться шукати – з метою виправдання семантичних оцінок музики – універсальні підстави унікальних смислових вирішень, сутнісно-вічне у випадкових формах. «У всьому, що написане людиною, завжди є щось випадкове», стверджував Х. Л. Борхес. Те, що «глибше смислу», виявляє себе як ноетичні (ноологічні) універсалії культури – вища смислова сутність людських відносин, яка з боку символічного змісту культури й пов'язаної з ним природи художнього методу визначається й значно ширше, і точніше, аніж з позицій традиційної естетики.

Історію семантики в музиці можна зрозуміти й прочитати як історію відношень досвіду музичної творчості та досвіду смислотворчості в цілому; її можна прочитати як своєрідний палімпсест, у якому жоден смисловий запис не вискоблюється до кінця й через одне означуване смислу неминуче проступає інше. Таке

взаємне висвітлення смислів представляється єдино правомірною основою семантичних концепцій музики.

Для визначення поняттєвих основ ноологічної концепції музики опорними постають наступні дефініції.

Ноетичне – це особливий ціннісно-смисловий вимір культури, який формується самою людиною і є результатом творчої активності людської свідомості; його не можна представляти як тільки одну, нехай навіть дуже відповідальну, «смислову парадигму»; це є система відношень, поєднаних їх спільним адресатом (Над-адресатом), ноосферою. Дана сфера є доступною лише непрямому – «бічному» – зору, так само, як розуміння стає доступним лише в «відбитому» виді – проясняючись і закріплюючись у знанні. Останнє неминуче спрощує, обмежує, але зате «називає» те, що ми силкуємося зрозуміти, визначає границі нашого розуміння – нерозуміння й дозволяє тлумачити явища світу з позиції цих границь. Ноетичне також створює особливий вимір «психологічної реальності» людини, стає засадничою умовою феноменологічної теорії, прямує до понять ноеми, ноези, ноезису свідомості тощо.

Вихідне поняття про ноетичне пов'язане з трьома джерелами: філософсько-релігійними вченнями про світобудову, природничо-науковими теоріями еволюції життя на Землі та психологічними концепціями людини. Воно є похідним від понять «Нуса» (Аристотель та ноологічна теорія катарсису в інтерпретації вчення Аристотеля О. Лосєвим), «ноогенеза» (Т. де Шарден), «ноосфери» (В. Вернадський), «ноетичного виміру свідомості» (В. Франкл). Кожне з даних понять у контексті відповідного підходу обумовлене рішенням питань про походження, організацію (порядок) і доцільність *розумного* людського життя (гречок. «ноос» – «розум»), претендує на позначення вищої (божественної) свідомості, розуму як інструмента усвідомлення всього, що відбувається з людиною у світі, усієї творчої свідомої діяльності людини. Таким чином, ноетичне звернене до людського

досвіду в його універсальних (загальних та єдиних) границях і, як поняття, може бути віднесене до «категорії граничних основ» (термін О. Кирилюка[103]) культури.

Ноетичне в культурі існує як проблема вищих, «граничних» («останніх») смислових границь, отже, і як проблема ієрархії смислів, їх співвіднесеності зі значеннями, вибору «смислової інстанції», Третього в діалозі (Над-адресата), у такій своїй якості визначаючи тип, форму діалогу. З цього погляду, у різних видів художньої творчості виникають різні можливості, продиктовані природою того або іншого виду мистецтва.

Ноетичні виміри музичної культури можуть бути представлені як *меморіально-мнемонічний* (тобто як два полюси пам'яті: оберігання, збереження, підтвердження авторитетності – спогад, оновлення цінностей, переведення у новий контекст); *умовно-ігровий* (формально-креативне інструментальне відношення «на фоні» меморіально-мнемонічного: грати можна й з пам'яттю); *фамільярно-«любовний»* (наближення та освоєння, безпосередня «зустріч», відкриття можливості співчуття); вони узгоджені узгодяться з рівнями поетики (семантичними означаючими) у музиці.

Поняття про жанр, стиль і композицію, як уже спеціальні музикознавчі, виявляють новий зміст, будучи включеними до категоріальної послідовності, яка сформувалася в процесі обговорення явища смислу в культурі і музиці. Виникають свого роду «сходи» категорій: культура – розуміння – смисл – символ – діалог – слово – семантика – музична символіка – семантична репрезентація – текст – естетичне – поетика (форма) – жанр – композиція – стиль. Останні три поняття можуть бути продовжені в таких тріадах, як «тема» – сюжет – образ, «інтонаційний запас звукоідей» (Б. Асафьєв), «спогад» – «дізнавання» – «присвоєння».

[103]Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Изд. Дом «Рось», 1996.

В останній тріаді неважко розпізнати опорні ноетичні тенденції (меморіальну, ігрову, фамільярну), однак вони вже пов'язані з процесами діяння та сприйняття музики, з пам'яті культури переходять до сферу пам'яті як індивідуально-психологічного, особистісного феномена.

Ноетичні антиномії породжуються складною природою вищих смислових феноменів. Так, опорними антиноміями феномена пам'яті, багато в чому визначальними для пов'язаної з ним художньої символіки, є збереження – забуття; збільшення (обсягу) – елімінація; сакралізація – профанація (фамільярність); «віддалене» – близьке; довгочасне – швидкоплинне; старе – нове; канонізація – переакцентуація.

Антиномічна структура феномена любові виявляється як взаємозалежність життя – смерті; дарування – втрати; жертви – завоювання; хвали – плачу, радості – уболівання; високого – низького; цілісності – фрагментарності (божественного – людського).

Надзвичайно розгалуженими є антиномії гри, оскільки вона відповідає безпосередній актуалізації (здійсненню в дії – формі) потреби в діалозі «Я» – «Інший», «моє» – «чуже», є створенням і освоєнням умовності, «штучності», монополізує принципи повторення та розрізнення, які виступають наріжними для людської діяльності, у тому числі, для діяльності свідомості (і для музичної форми). До даних антиномій віднесемо порядок – свободу; умовність – «включеність», занурення; відсторонення – прийняття; майстерність – наївність (дорослість – дитячість); прагматизм – безкорисливість; дієвість – ілюзорність; креативність – не-продуктивність, завершеність – відкритість; серйозне – сміхове; наслідування – винахід (оригінальність); втілення – перевтілення, деяке інше.

З боку текстуально засвідчених ознак смислу, пам'ять пов'язана з тотожністю, повторенням, відтворенням, запозиченням, трансляцією, реставрацією, «римейком», цитатою (стилізацією, алюзією),

тобто освоєнням часових параметрів смислу; гра виражається у виконанні, дотриманні умов, перевдяганні – перетворенні, змаганні (досягненні), правильності (знанні правил), упорядкуванні (створенні порядку); любов – у залученні, зацікавленості, особистісній мотивації, цілісності відносин, емоційній зазначеності того, що відбувається, спів-переживанні, в «не-алібі у бутті», якщо скористатися словами М. Бахтіна, у життєвому авторстві людини – винятково людській формі причетності, спів-буття.

Виділяючи з перелічених ноетичних феноменів явище та поняття пам'яті, зауважимо, що воно саме має складну системну побудову, відповідаючи складному облаштуванню людини та людського життя, людської культури. Тому воно набуває окремої епістемологічної позиції у колі музикознавчих категорій.

Зазначимо, що епістемологія є одним з найбільш ємних, володіючих здатністю методологічної інтеграції, напрямів гуманітарної теорії пізнання, для якої в останні роки пріоритетною тенденцією стає взаємодія філософського і мистецтвознавчого підходів, отже, зближення поняттєво-логічного та образно-естетичного способів аналізу і оцінки. Оскільки епістемологічний апарат музикознавства ще формується, а в силу своєї широти – не припускає остаточної визначеності методичних границь, можна на сучасному етапі знаходити два основні рубежі в галузі феноменологічних уявлень (з їх неминучою поглибленістю у психологічну проблематику) та ноологічних ідей щодо екзистенціальної специфіки людини й створюваного нею артефактного середовища.

Умовне протиставлення феноменологічного та ноологічного підходів, як внутрішнього інтенціонального та відверненого формально-зовнішнього символічного, знімається при вивченні тих явищ і категорій, які, по-перше, набувають значення універсальних, по-друге визначають апріорні основи людської культури й стають парадигматичними для художньої творчості, по-третє,

визначають особливу ціннісно-смислову логіку розвитку людської свідомості.

Потреба з'ясувати феномен пам'яті з позиції музикознавства виявляє необхідність поєднання культурологічного, текстологічного та психологічного підходів до названого феномена, тобто актуалізує внутрішню методично-дисциплінарну розгалуженість сучасної науки про музику, системний характер музикознавчого дослідження. Саме в річищі системно-поняттєвого розгляду, зумовленого перетином вищеназваних підходів визначаються головні *естетичні, семантичні та катартичні функції пам'яті*, тобто розкривається широке призначення цього феномена в бутті та творчій діяльності людини, водночас визначаються три головних рівні розгляду пам'яті як головного «героя» музичного світу культури.

М. Бахтін пов'язує з пам'яттю смисловий механізм культури, вважаючи, що *пам'ять – ціннісно обумовлене минуле*, галузь першоджерел – «священних текстів», авторитетів, до яких можна тільки прилучатися, нічого в них не змінюючи. Така пам'ять стає меморіальним началом культури, орієнтованим на ствердження – зміцнення, увічнення...[104]. Однак, пам'ять – це і мнемонічне начало, *спогад про минуле в сьогоденні,* перенесення минулого досвіду в нові умови, його актуалізація, необхідні для продовження – передачі ціннісного досвіду культури. Така необхідність породжує «фамільярність» – живий, сьогоднішній дотик до цінностей, ставлення до них без дистанції, зняття заборони у спілкуванні з ними, подолання шанобливості, що відчужує, присвоєння, переживання близькості – як власне проживання смислу[105].

В основі руху пам'яті від меморіального полюса до фамільярно-мнемонічного – сукупний досвід розвитку особистісних

[104]Бахтин М. Эпос и роман. *М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М.: Художественная литература, 1975. С. 458; 462; 464.

[105]Там же. С. 451; 457; 481.

свідомостей (і розвитку особистісної свідомості – самоусвідомлення – у людині), що спирається на «переакцентуацію» у широкому її значенні, на переструктурування успадкованих знань. Саме такий підхід до діяльності пам'яті в конкретному докладанні її до процесу музичного сприйняття пропонує Е. Тарасті. Без перебільшення можна сказати, що його робота, звернена до проблеми пам'яті, поки що залишається найбільш послідовною в тому психосеміотичному напрямку, який вона розвиває. Явище переструктурування Тарасті розкриває у зв'язку з психологічними епіфеноменами «очікування» і «напруги», що відповідають «щільності» – семантичному заповнюванню, вагомості музичної композиції[106]. Неважко помітити, що «очікування» та його виправдання взаємообумовлені з явищем *традиційності* музичного мислення (творчості) і сприйняття.

Історичний час – постійне підґрунтя людської діяльності, незалежно від ступеня його представленості. Суб'єкт діалогу завжди виявляється суб'єктом історії – тільки на різних її щаблях. Навіть особиста історія – біографія – відбувається не осторонь від соціального життя, а мотивуючись, спрямовуючись останнім. Тому відповідальність художньої пам'яті пов'язана з пошуком історичних, тобто необхідних на даний момент становлення культури, *авторитетів*.

Посилання на авторитет, залучення авторитетного судження на свою сторону – це і є цитація – важливий аргумент художнього діалогу як механізму реалізації та розвитку пам'яті культури – у його реальній та умовній формах. У художній творчості таким шуканим авторитетом є традиція, причому не тільки власна автономна традиція даного виду мистецтва, але і традиція культури в цілому. Саме традиція як «втілена пам'ять культури» стає регулятором відносин між *«смислом» і «текстом»*, отже, між «естетикою» і «поетикою» у художній творчості, але в якості особливої *«семантичної пам'яті»*.

[106] Тарасти Э. Музыка как знак и как процесс. *Homo musicus. Альманах музыкальной психологии.* М.: 1999. С. 61-78.

Музична мова та гра заслуговують окремої уваги та виявляються спорідненими за своєю когнітивною природою, завжди актуальними художньо-психологічними процесами, тобто динамічними та історично змінними явищами.

Музична мова – система знаків та їх значень, що існують (актуалізуються) у звуковій формі, котра припускає письмово фіксований еквівалент; не має безпосередніх прототипів за межами музики – у позахудожній сфері. Думка про те, що музика копіює тільки саму себе й має спільну з міфом природу, бо є ціннісною структурою, що самопороджується, розвивається в працях Ортеги-І-Гассета. Мова музики символічна по природі – за умовами формування, тобто зв'язана зі складно-опосередкованими шляхами семантичної конкретизації, а складність цю підсилює не-предметність, не-фактографічність, свобода від зовнішньої реальності музичних значень, їх «не-зображальність» і «не-описовість» – тобто поза-наочність і над-понятійність. Звідси особливості асоціативного сприйняття музики, яка, з одного боку, опирається на інтимно-психологічні умови – на *переживання* у зв'язку з провідними емоційно-експресивними значеннями музичного звучання, з іншого боку – відновлює *часові* умови – і історичні, і композиційні, слухацьку пам'ять як естетичну, тобто як пам'ять про естетично значимі часові відносин в музиці, що так чи інакше відбилися в композиційній формі.

Музичні символи вказують на модальність переживання як цілого, «схоплюють» естетичну спрямованість переживання, дозволяють музичному звучанню стати особливим «знаком» стану людської свідомості. Таким чином, музика придбає особливу предметність – вказує на цілісний характер переживання, звідси – на особливі переживання, адекватні цілісності смислу; звернена

до суб'єктивно-психологічної реальності, відразу є «розуміючої» та проясняє зрозуміле; будучи безпосередньо процесуальною, тому що виражає час і наповненість протікання переживання, створює особливу емоційну повноту часових моментів психологічного процесу – і через неї відсилає до світу об'єктивних процесів, опосередковуючи, «привласнюючи» їх зміст.

Час і переживання стають головними «героями» музики, причому, якщо час – тривалість, часове розгорнення, фіксованість музичної композиції – дозволяє помітити переживання (тобто визначити його модус і надати йому «ім'я»), то переживання дозволяє помітити час як рух, стаючи його *проживанням* і «офарблюючи» нейтральний перебіг часу в «емоційно-вольові, ціннісно-напружені» тони (згадаємо улюблені бахтінські слова). Без такої допомоги – без «одягання» часового процесу в «одяг» співчуття – час сприймається як нерухливе (як «стояння»), отже, залишається непоміченим і неоформленим у свідомості.

Символічні інтенції музики проявляються в силу її стильової автономії – «самозаконності» – і свідчать про можливість входження «життєвого світу культури» у контекст музичної композиції (музики як форми), про підпорядкування життєвої логіки художньому відчуттю (слуховому сприйняттю – почуттю) світу. Можливість формування «власної» музичної символіки залежить від семантичної визначеності звучного, «значущого» матеріалу музики – як можливості стильової активності музики залежать від її жанрової самостійності. Музичні «знаки» – предметно-структурні інгредієнти музики – двоїсті, «дволикі»: однієї стороною вони звернені до жанрових визначень, іншої – до стильової інтерпретації відомого, дійсного й можливого жанрового змісту. Стильові знаки, емансипувавшись завдяки мовній активності музики, утворюють особливу гілку музичної символіки. Представляючи собою сукупність стилістичних прийомів, стильовий знак є найбільш специфічною, «чистою» формою «музикальності»,

тобто «самоговоріння» музики. Ніщо в музиці не досягає автономії, поки не досягає стильового вираження, отже, стилістичного самоговоріння, визнання в стилі. Але, у той же час, як би не був вільний стиль, він завжди «пам'ятає» про жанр: це його «таємна» пам'ять, «таємне» ім'я, прихований зв'язок (недарма М. Бахтін стверджував, що де стиль, там і жанр[107]). Таким чином, в орбіту музичної символіки втягуються й жанрові відносини, але в глибоко опосередкованому виді – як особлива пам'ять про умови, *причини зародження даної форми музики й супутнього їй типу музичної виразності, «звукоідеї»*.

Символ в музиці як композиційна структура підкоряється двом тенденціям. З одного боку, він прагне до знакової рельєфності, предметної яскравості, до доступної, «легкої» для сприйняття емблематичності, до лаконізму, стислості викладу, що підкреслює «речовність», матеріальну «вагомість» і переконливість прийому викладу. З іншого боку – йому властива семантична тривалість, протяжність, розгалуженість, спрямованість до все більшого історичного охоплення семантичних функцій даного композиційного прийому, аж до його універсальної значимості як носія духовної цінності, «виправданого духовного смислу». У такий спосіб з боку музики підтверджується визначення символу, запропоноване С. Аверінцевим[108].

Багатомірність наукового пояснення *гри,* у тому числі її розширювальне тлумачення, що видається іноді невиправданим, виявляється в культурологічному напрямку, представленому роботами Й. Хейзинги, почасти Г. Гадамера. Так, Хейзинга вважається, що гра старше культури і є «заняттям позарозумним», має космічне

[107]Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-тье. М.: Художественная литература, 1972.

[108]Аверинцев С. Символ. *С.С. Аверінцев. Софія-Логос. Словник.* К.: Дух і Літера, 1999. С. 154-159.

походження[109], тому знаходить джерело культури в ігровій діяльності людини, тобто пропонує концепцію ігрового генезису культури. Одночасно Хейзинга визначає естетичні елементи гри (перетворюючі її на прекрасний феномен), оскільки гра є надлишковою та самозацікавленою, а для цього повинна обов'язково робити дві речі – наводити порядок і бути прекрасною. Дані естетичні елементи, названі Хейзингою, а саме, напруга, рівновага, чергування, контраст, варіантність, зав'язка й розв'язка, дозвіл, а також два її ключові властивості – ритм і гармонія (краса) – можна прийняти як характеристику художньої, у тому числі музичної форми. Вони можуть бути застосовні до останньої як ігрові, тому що вказують на перше правило гри: створення умовності, умовного штучного порядку, що заміщає реальний та навіть суперничає з ним. Даний автор називає й друге правило гри: її здатність звільняти, «перевтілювати» і відкривати, таким чином, нові ресурси життєвих сил.

Щодо цього позитивна культурологічна концепція гри протистоїть традиційній психологічній (емпірично-психотерапевтичній), що виходить з соціальної запрограмованості, обмеженості особистісної свідомості та потреби захисту в трансактній поведінці. Тут гра розглядається як рольові прояви особистості, індивідуальне планування людської поведінки (у повсякденному контексті), а до її результатів відносять навіть такі негативні явища, як алкоголізм, самогубство, наркоманію. Виграш у такій грі – тимчасове соціально-психологічне домінування, що дозволяє підтримувати штучним шляхом позитивну самооцінку[110]. Така гра далека від волі; напроти, вона демонструє залежність людської свідомості від соціальних правил і порядків, у багатьох випадках

[109]Хейзинга Й. Homo ludens В тени завтрашнего дня: Пер с нидерланд. М., Прогресс – Академия, 1992. С. 9; 13.

[110]Херсонский Б. Глубинная психология. *Справочное издание.* Одесса: Астропринт, 1998. С. 58; 41-42.

звужуючу творчі життєві можливості, її не можна вважати продуктивної в повному значенні цього слова для людини.

Втім, одне з останніх визначень гри вказує, що «гра – вид непродуктивної діяльності, мотив якої полягає не в результатах, а в самому процесі»[111]; з цим важко погодитися. Визнаючи цільову автономність ігрового процесу (ігрові безкорисливість, доцільність без мети, які після кантівської теорії естетичного стали загальним місцем у мистецтвознавчих роботах), слід визнавати і її продуктивність – результативність як досягнення людиною вищого («вершинного», у термінології Л. Виготського) ступеня (і щаблю) самореалізації (самоактуалізації, у термінології А. Маслоу), тобто пізнання й звільнення своєї сутності, дійсного буттєвого призначення, прилучення до вищих смислового порядку. Тільки такий підхід до гри можна назвати ноетичним та *виправдано психологічним*. Гра як ноетичний феномен спонукає до відмови від усіх тимчасових виграшів заради основного – *виграшу самого себе як творчого суб'єкта*; такій грі «навчає» мистецтво.

Художня форма реалізує опорну антиномію гри: умовне – безумовне (конвенціональне – не-конвенціональне, штучне, ілюзорне – «справжнє», реальне). Художній вплив – сприйняття рівною мірою потребують знання й дотриманні умовності (правил і границь композиції), здатності її розпізнати – як і здатності безпосередньо включатися до художнього процесу, ставати його учасником, засвоювати задум у переживанні й «виносити» його в безмежний (вільний) простір смислу. Звідси ігрове призначення та різні ігрові функції композиції (форми твору) в музиці.

Важливість ігрових факторів у музиці підсилюється її виконавською стороною: музична гра *буквальна*, як виконання на певних інструментах (втім, і для вокаліста голос – інструмент, даний

[111]Гуревич П. Игра. *Культурология. XX век. Словарь.* СПб.: Университетская книга, 1997. С. 133.

природою). Моторно-динамічна сфера, безпосередньо технологічна сфера музики є першим провідником ігрового призначення художньої форми та передумовою опосередкованої образної гри, психологічної динаміки, у тому числі, і обумовленої драматизацією музичного задуму, його уподібненням театральній дії. Гра – композиція – моторність утворюють споріднений ряд понять, що допомагає визначити шляхи становлення «чистої» інструментальної музики.

Гра сприйняття музичного матеріалу має провідну *методичну* роль у *неокласицизмі* як гра зі стильовими моделями. Однак, до названої «гри» музикознавці підходять дещо однобічно. Їх більше цікавить питання про те, *чому та як* «грають» композитори – неокласики, тобто якою є природа «стильової моделі» та в яких нових композиційних умовах вона виявляється, як змінюється в порівнянні з першоджерелом. На наш погляд, питання слід ставити трохи інакше, а саме: які причини й мета неокласицистської гри, тобто *чому й навіщо* вона відбувається? У зв'язку з цим відзначимо, що поняття «стильової моделі» (як предмета «гри») представляється не цілком коректним; прямо «зіграти» зі стилем неможливо: відтворенню піддаються естетичні уявлення – і тоді ми маємо справу з відокремленням *семантичного плану* композиторської поетики, або стилістичні складові музичної мови, що послужила предметом «мнемонічної гри» – і тоді перед нами *самодостатність структурного* плану композиції. Останній осягається найбільш безпосередньо як композиційно-опусна стала «поверхня» музичного задуму, стаючи началом «великої гри» зі смислом, але ще нічого не обіцяючи з боку стильових висновків із цієї гри, тоді як перший – авторська семантика з вміщеним у ній способом естетичного бачення дійсності узагальнюється та здійснюється за межами конкретної композиційної роботи.

Дані обґрунтування неокласицистського методу підтверджуються наступним. По-перше, предметна основа (вибір матеріалу, як « співрозмовнику») у цьому типі музичного діалогу послідовно розширюється, з чим пов'язані й зміни в адресованій їй музикознавчій термінології. Дана гра все частіше йменується неокласичною, що повинне бути вказівкою на використання структурно-семантичних реалій не тільки музики періоду європейського класицизму, але будь-якого історичного періоду – від самого віддаленого до найближчого; в останньому випадку історична дистанція між першоджерелом та ініціюючою діалог творчою особистістю, актуальним автором, домислюється штучно (засобами мистецтва), створюється наново, як, наприклад, у міжавторському діалозі Б. Тищенка та Д. Шостаковича. Правда, остання форма неокласичного діалогу, що утворює (ще один термін, показовий для тлумачення музикознавцям неокласицизму) *класицизуючу* тенденцію музичної творчості[112], не завжди усвідомлюється як така, оскільки для методу неокласицизму найбільше важливим є осмислення непереборності історичної дистанції між минулим і сьогоденням музики, неможливості повернути, *тобто втрата назавжди,* великих музичних особистостей минулого, що парадоксальним чином відновлює перервану «сполучну нитку» часів, причому виникає не з діалогу з іншою творчою особистістю в її реальному минулому часі (адже буквальне повернення в часі неможливе), але з діалогу з музикою як з загальним і будь-якому часу підвладним текстом, з її *постійним сьогоденням.*

Отже, спонукальною причиною та головною метою неокласицистської (неокласичної, класицизуючої) гри є *«діалог культур»* – вища з доступних людській свідомості та культурній творчості форма смислового – ноетичного – діалогу. Він може залишати враження міжстильового, міжавторського, але відбувається *внутрішньо-стилістичним* шляхом, шляхом семантичного поглиблення текстологічних структур музики, служить, таким

[112]Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. С. 7.

чином, нарощуванню смислу в музиці за допомогою нарощування даних структур, служить самозростанню музичного «логосу».

Доступні в аналізі стилістичні носії стильових значень можуть бути визначені як знаки стилю. «Діалог культур», оголошений неокласицизмом, стає можливим завдяки виділенню стилістичної сфери музики як самостійно-знакової, як загального матеріалу музики та її узагальнюючого тексту. Своєрідність неокласичного відношення до даної знаковості музики обумовлене антиномією «бувшого» – «не-бувшого» (нагадаємо, це одна з провідних антиномій пам'яті в теорії Л. Виготського). З одного боку, у якості сукупності автономно-логічних форм музики музичний текст є «бувшим», тим, що вже відбулося, претендує на незмінність, власну системну впорядкованість, є цілком доступним для безпосереднього відтворення – освоєння. Але саме ця позиція, названа позицією «нової об'єктивності», перетворює «Ich – musik» в Es – musik»[113]. З іншого боку, у якості пред'явника живої стильової інтонації, особистісних смислів, його («бувшого» тексту) досягнення в умовах «часової різниці» музичної творчості стає буквальною утопією, тому що в цій своїй якості музичний текст – це те місце, де нас вже не немає й ніколи не буде («абсолютно готове» і «закрите» минуле, за М. Бахтіним). Композитори – неокласики й не припускають, що їх сьогоднішня стильова позиція може бути прирівняна до «бувшої», тому що опосередкований їх творчістю феномен «стильової пам'яті» розкривається як пам'ять про не-бувше, спирається на особливу *імагінативну,* тобто виникаючу за допомогою образної уяви – образної гри уяви, семантику (термін запозичений з теорії пам'яті Л. Виготського). Так виникають передумови для наділення відомих структурних формул (стилістичних знаків) новими значеннями, чому, як уже було сказано, передує емансипація знаку від значення; але

[113]Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. С. 7.

так виникає й своя вільна знакова сфера неокласицизму, котра, як «пам'ять про не-бувше», ще не має достатньої семантичного визнання і уявляється «конструктивізмом», логічною грою, «безцільним» структуруванням, аж до негативних оцінок, як «неправильної об'єктивності».

Дійсно, з даної позиції неокласицизм постає грою «порожніми формами», свого роду симулякрами, але він у такий спосіб виправдовує останні, виводить їх зі сфери негативних явищ культури, у яку «відправили» явища симулякра Ж. Бодріяр та постмодерністська естетика.

У контексті неокласицизму, «порожня форма», «псевдо-річ» є ознакою випередження композиторською творчістю традиційної музичної свідомості, свого роду «пам'яттю про майбутнє». (Сьогодні ми вже переконалися в тому, наскільки семантично «заповнювані» формальні композиційні відкриття, наприклад, І. Стравінського, ново-віденців, деяких інших...) Імагінативний шлях музичної семантики дозволяє композиторському опусу займати головну, відправну позицію в діалозі з текстологічними умовами музики, наслідком чого є той факт, що композиторський структурний прийом стає «витонченим символом»[114] жанрово-стильового змісту музики, тобто не тільки символічні інтенції змісту породжують музичні значення, але й композиційна логіка музики в змозі породжувати нові значення смислу як символічні.

Переконливим прикладом неокласицистського ставлення до тексту представляється творчість П. Хіндеміта, насамперед, його подвійний досвід між-стильового, тобто внутрішньо-стилістичного, внутрішньо-текстуального діалогу – цикл «Ludus tohalis» і «Симфонічні метаморфози тем К.-М.Вебера» (1942 і 1943 роки створення, здійснені в безпосередній близькості, що дозволяє

[114]Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина: Монографическое исследование. Интервью с Губайдулиной. М.: Композитор, 1996. С. 191.

припускати їх певну *методичну* єдність). Дані твори Хіндеміта представляють дві сторони його неокласичного методу. З одного боку, у необахіанському циклі композитор прагне відтворити загальну ідею «бахіанства», що є для нього досить широкою сферою поліфонічної музики, тобто знайти її семантичний знаменник. Ним стає цілком авторська (хіндемітівська) ідея «світової гармонії». Підтвердження своєї естетичної позиції Хіндеміт знаходить у творчості Баха та загальному поліфонічному контексті цієї творчості, виражаючи свою відповідність семантиці бахіанства, тобто свою «відповідь» на позначені даною семантикою смислові питання, за допомогою *структурних відмінностей* у загальній композиції, у тематизмі, у логіці окремих частин (і так далі) свого циклу від сумарно пред'явленої (зрозумілої та пізнаної) логіки бахівських творів. Таким чином, композитор прагне «висловити» те саме, що визначило семантику бахівської музики, але «своїми словами», оригінальним композиційним шляхом.

З іншого боку, у нео-веберівському циклі, Хіндеміт опирається на пряме цитування мелодій Вебера, але шляхом даного буквального відтворення веберівського тематизма позначає іншу, протилежну семантичну установку, тобто «тими ж словами» намагається «сказати» про принципово інший смисл. В остаточному підсумку, даний шлях також веде до зміни композиційних умов у порівнянні з оригіналом (до «метаморфоз»), але відправним пунктом все-таки залишаються відмінності в семантичній презумпції даних двох композиторських поетик при їх «зовнішній» музично-тематичній подібності.

З боку музично-творчого процесу фактором розвитку ігрового начала стає особливе взаємовідношення ретроспекції та евристики, яке дозволило піднятися на новий рівень смислотворення *методу стильової рефлексії – і як діалогу з традицією, і як прогностичному композиторському самодіалогу*. У цілому, проблема *неостильового діалогу* представляється сьогодні однією

з найбільш перспективних для методичного збагачення, відновлення музикознавства, і саме з її семантичного боку, тобто *завдяки явищу музичної семантики*.

Музична семантика є, насамперед, психологічно обумовленим явищем, пов'язаним з нормами сприйняття та зі способами діяння, впливу музики. Виявлення музичної семантики стає результатом семантичної репрезентації, яка виявляється абстрагуванням музичних значень від звучання, створенням таким шляхом нової психологічної реальності для знаково-значущих функцій музики. Семантична репрезентація пов'язана з перекладом музичних значень у нову систему виміру, у тому числі, зі словесно-понятійним *поясненням і проясненням звучання* Останнє дає можливість прирощування музичних значень та їх програмування, тому що саме понятійний рівень свідомості забезпечує можливість переносу минулого досвіду на ситуації, що раніше не зустрічалися, тобто можливість прогнозування (у тому числі, музикознавчого).

Еволюцію музичної семантики як «нагромадження» символічних можливостей музики можна представити у вигляді основного діалогу жанру й стилю, у якому шуканим третім, «ідеальним Над-адресатом», стає композиція. Даний вид діалогу співвідноситься з опорним ноетичним діалогом пам'яті – любові – гри, що виражають фундаментальну залежність особистісної свідомості від «пам'яті культури», одночасно, її свободу – саме як діалогічну й тільки в діалозі досягнену. Особливістю такого діалогу стає його внутрішня *структурна рухливість,* викликана відмінностями *якісних типів* діалогу. Причину таких відмінностей можна побачити в зміні ідеального Над-адресата – як у зміні епістем. В галузі музичної семантики рухливість діалогічних відношень пов'язана з різною спрямованістю формоутворення – убік підтвердження й закріплення авторитету жанру, убік ігрової волі композиції, до сфери вільного стилетворення – авторської стильової ідеї. Кожне з названих начал музичної поетики може займати позицію

«ідеального Над-адресата»; їх послідовна зміна та характер виникаючих при цьому нових діалогічних відносин свідчать про еволюцію історичного досвіду музики. Дані ініціюючі начала музики можна представити і як її семантичні домінанти – в «великому» діалозі музики з навколишньою дійсністю.

Музична семантика – надзвичайно широке явище, у якому сходяться всі форми й рівні ноетичного підходу, що й дозволяє судити про музику як про смисловий контекст культурної свідомості, пояснювати природу музичного самодіалогу. Отже, *семантичний аналіз музики повинен охоплювати всі напрями становлення музичного «Нусу»* – естетичний (власне антропологічний), жанрово-стильовий композиційний, стилістичний (безпосередньо текстологічний); розділяти їх доводиться в силу переваги будь-якого з них у досліджуваному музичному феномені, формалізуючи хід аналізу, але в будь-якому моменті буття музики вони присутні як єдине ціле, що вказує на *ноологічну цілісність смислу в музиці.*

2.3 Трагічне пізнання та катарсис: від естетико-психологічного аналізу до музичної теорії

Трагічне пізнання – крайній випадок самодіалогу людини та діалогу людини зі світом. Не випадково на визначення його природи найбільше опирається Л. Виготський, розкриваючи явище катарсису. У цьому положенні (як трагічне відношення та переживання) дане явище тривожить дослідника остільки, оскільки трагічне (трагедійне) у мистецтві з'являється граничним і дивним випадком художнього очищення, пов'язаного з позитивним підйомом почуттів. Глядач, слухач відчуває найвищу естетичну насолоду, радість від того явища, яке у буденному світі є для нього найбільш жахливим та примушує бігти. А. Мальро вказував – як на «чудність» трагедійного сприйняття – на те, що після перегляду

трагедії (маючи на увазі софоклівську трагедію «Едип» з її лячними фінальними сценами) ми прагнемо не виколоти собі очі, як це зробив сам Едип, а знову піти в театр... Що це таке – невгамовна потреба в трагедійному впливі? Відповідь на дане питання тісно пов'язана з визначенням ролі та своєрідності художніх (естетичних) емоцій і властивого їм афективного протиріччя. Принаймні, такою вона постає в концепції Л. Виготського.

Доводиться давати свого роду переклад думок Виготського, наближаючись до актуальних сьогодні завдань, мови психології мистецтва, завершувати в тлумаченнях деякі його думки ще й тому, що, враховуючи всю складність проблеми катарсису, дослідник не претендував на її повне висвітлення. Нагадаємо, у завершенні свого дослідження він відзначав, що розв'язок цієї проблеми він залишає за межами даної книги. Не розв'язуваною вважав проблему катарсису О. Леонтьєв – і зрозуміло чому: для нього не тільки не розв'язуваною, але й такою, що не може бути поставленою, видавалася проблема позасвідомого.

Розвиваючи проблему трагедійного діяння Л. Виготський мав на увазі, що в повсякденному житті переживання, які ми відчуваємо, почуття, які проникають до нашої свідомості, не є досить ясними, визначеними; ті ж моменти, коли вони виходять на перший план, запам'ятовуються як виняткові, не типові для повсякденної свідомості. Коли ми переживаємо що-небудь настільки сильно, що зауважуємо саме переживання, це означає або дуже велику радість, або істотну негоду, тобто щось надзвичайне.

Якщо згадати слова Виготського про зіткнення нереалізованого підсвідомого прагнення зі свідомою частиною нашої поведінки як про спонукання до творчої самореалізації, стає зрозумілим, що під художнім переживанням з його суперечливою природою він розумів особливу *протилежність напрямів дії емоцій* в свідомості реципієнта. На основі цієї протилежності формується свого роду «діалог» усвідомлення та несвідомого,

у якому кожний з учасників «затягує» на свою територію, на свої рівні, що й викликає «афективне протиріччя». Дане протиріччя приймає катартичний характер у тому випадку, якщо рух, ініційований обома сферами свідомості, завершується «піднесеним поглибленням» свідомості, тобто переводить зміст несвідомого на мову усвідомленого, а логіку усвідомлення збагачує мовними можливостями несвідомого. Взаємодія матеріалу й форми, як основа художньої емоції, здійснюється, таким чином, як діалог мислення і пам'яті – думки і почуттєвого досвіду, а саме художнє переживання виявляється «зміненим станом свідомості», але таким, що завжди має позитивний знак.

Таким чином, чим є рух «протилежних рядів емоцій»? Це рух у протилежному напрямку у порівнянні з тим, як це могло б відбутися в повсякденному житті, коли найбільш простим і частим є шлях прямої безпосередньої розрядки нижчих емоцій. Найбільш складні діалоги, які ми ведемо в своєму житті, це діалоги зі свідомістю, вірніше, з нашим несвідомим. Але це і є ті діалоги, які, за думкою Виготського, допомагають нам вдосконалюватися, тобто досягати принципово іншого щабля присутності в житті, досягати співприсутності у житті.

У праці «Психологія мистецтва», після аналізу байки, з її притчевими задатками та можливостями, пропонується особливий спосіб аналізу «новели» (за жанровим визначенням Виготського) – аналіз розповіді І. Буніна «Легке дихання»[115]. Головним методом аналізу виступає те, що Виготський протиставляє в якості матеріалу та форми «диспозицію» і «композицію» новели, фабулу і сюжет, тобто подієвий ряд, який можна витягти зі змісту новели: спершу у тій послідовності, у якій він був би представлений у житті, у повсякденному досвіді; потім у викладі Буніна, тобто вже підлеглий композиційній логіці

[115]Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 187-208.

новели. Сама назва новели – «Легке дихання» у зіставленні з її подієвим рядом утворює невирішуване протиріччя, оскільки те, що викладене в цій новелі, інакше аніж «життєвою каламуттю» назвати не можна. Саме спосіб композиційної побудови дає можливість Буніну цю «життєву каламуть» перетворити на «легке дихання», що й вважає Виготський головним катартичним прийомом у композиції новели.

Як же досягає цього Бунін? Перший прийом, найбільш очевидний, яким він користується, можна назвати «ретроспективно-мнемонічним ходом». Події не просто викладаються з кінця – з моменту загибелі, що вже відбулася, починаючи з похорону, що вже відбувся, з відсутності життя (і в житті) головної героїні, юної гімназистки, доля якої виявилася надзвичайно короткою. Але вони викладаються як *спогад* про неї класної дами, усе життя якої є повною протилежністю короткому, але яскравому та виклично-вільному існуванню юної героїні. У новелі немає прямих діалогів; Виготський не звертає на це уваги, але підказує її можливість у зв'язку з характеристикою загального описового, наративно-мнемонічного, навіть дещо формалізованого словесно-інтонаційного типу викладу. Ми не присутні безпосередньо в подієвому ланцюгу, ми вже винесені за межі даних подій і нічого в них змінити не можемо; ми беремо участь не в самих подіях, а в спогадах про них – і це принципово змінює естетичні функції відтворених фактів.

Сюжет новели розбудовується таким чином, що ми, починаючи з факту смерті юної гімназистки, закінчуємо присутністю при її розмові з подругою (це останній епізод новели), тобто *присутністю в її житті.* У даній розмові героїня згадує про ті якості, які повинні бути в справжньої красуні (вона довго їх перераховує), у тому числі вона припускає й необхідність «легкого дихання» і запитує подругу: «Прислухайся до мене: чи правда, воно в мене є?». Тим самим, побічно, Бунін указує на те, що героїня й була

такою «красунею», причому не стільки за зовнішнім даними, скільки по *відчуттю життя – способу життєвої екзистенції*, що перервалася несподіваним катастрофічним шляхом. Так чи інакше, але ми йдемо (слідом за письменником) *від смерті до життя*, і Бунін не залишає нас у момент смерті героїні, а веде від нього, веде наполегливо – до образу «легкого дихання» як до *ознаки безсмертя*, того, що назавжди залишиться у світі після відходу з життя юної гімназистки; і саме так згадує про неї її класна дама. Для неї Оля Мещерська назавжди залишається чимось нез'ясовно яскравим, блискучим, якимось «легким диханням» життя – у порівнянні з трудовими буднями самої класної дами. Це те притягальне й неможливе для неї існування, про який вона згадує з тугою й, одночасно, з радістю. І тому Бунін пише, що тепер це легке дихання знову розсіялося в цьому світі, у цім морозному повітрі, сягаючи вічності...

Здавалося б, один прийом розташування твору від заключного життєвого епізоду до його початкових фаз не може організувати цілісного естетичного враження, проте для художньої форми цей прийом виявився надзвичайно важливим. Істотна ознака подолання матеріалу формою – це саме розташування матеріалу у часі, тобто організація художнього часу, як існуючого за власними правилами. Наш світ і ми самі існуємо в часі. Наші відносини з часом вельми складні. Звичайний наш стан пов'язаний з тим, що ми не помічаємо часу, але не встигаємо за його перебігом; він йде попереду нас. Ми дивимося на годинник, але не думаємо про хід часу щохвилини, тим більше не фіксуємо взаємини з минулим, сьогоденням і майбутнім у кожний момент свого існування, а між тим цей момент визначається саме ними.

Одне з найбільш складних питань для людської свідомості та мистецтва – питання про перетворення та підпорядкування, освоєння часу. Тому головним предметом новели Буніна став *час* – у його художньому розумінні: як час, що тече назад за волею

та побажанням митця. Зворотний перебіг часу створює головний катартичний ефект новели; можна сказати, що провідною темою цієї новели є тема безсмертя. Що таке безсмертя, якщо наблизити його до наших ціннісних визначень? Це наша можливість змусити час «текти назад». Не можна зупинити хід часу, але його можна якісно перетворити, сповільнити, прискорити й – повернути; причому *дійсно повернути час може тільки пам'ять.*

У цій конститутивній ознаці новели – у ретроспективно-мнемонічному ході – є ще одна дуже важлива жанрова умова. Новела – лірична; її «зворотна логіка» – це те, що може собі дозволити саме лірика, тому що сфера ліричного споконвічно, по головному визначенню, є досвідом внутрішнього розсуду, умогляду, особистісного підходу, того, що вже так чи інакше пропущене крізь сферу пам'яті. Ліричне в мистецтві, візьмемо на себе сміливість сказати, це завжди сфера спогадів, тобто відтворення того, що з нами вже було й *було саме з нами.*

Зовсім інакше діє естетичний закон трагедії, що розкривається на кульмінаційному етапі аналітичного розділу дослідження Л. Виготського, пов'язаному зі зверненням до трагедії В. Шекспіра «Гамлет»[116]. Переказ, навіть формульний, подібно до пере-викладу бунінської новели, трагедії Шекспіра досить важко зробити. Але на одну особливість трагедії не можна не вказати.

Трагедія як жанрова форма вимагає послідовного, наближеного до життєвого – до реального часового процесу – розгортання подій, яке повинне дійти до факту загибелі героя або до якогось *заключного етапу* його біографії, життєвого шляху, долі – в останній момент, в останній сцені, на останніх своїх сторінках. Якщо це відбудеться раніше, трагедії не буде. Трагедія повинна довести – шляхом непереборної напруги читача, глядача, слухача,

[116]Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. С. 209-246; 341-496.

до моменту кризової події, до кризової «крапки» у долі героя й у цей момент його «кинути», перерватися; тому запам'ятовування трагедії є найбільш яскравим, і тому сприйняття, переживання трагедії вважається одним з найбільш важких. Та побудова новели, яку пропонує нам Бунін, виявляє пояснений, прояснений, *кларитивний – «висвітлений» – катарсис.* Труднощі трагедії полягають саме в тому, що її катарсис, її катартична ідея є *утрудненими, захованими, завуальованими* – і не тільки тому, що сам факт загибелі героя повинен нас жахати, але й тому, що трагедія веде нас до катарсису найбільш важкими суперечливими шляхами. Саме ці структурні та смислові протиріччя трагедії досліджує Виготський в «Психології мистецтва» на прикладі «трагедії трагедій», «Гамлета» В. Шекспіра.

Дослідник задає два головні питання. Перше: чому впродовж усієї трагедії Гамлет зволікає, тоді коли, видається, характер і порядок його дій – необхідних дій – цілком очевидні? Друге: чому всупереч цій своїй повільності він робить поспішні, неправильні, помилкові дії, випадкові вбивства, поводиться неадекватно до того, що відбувається навколо?

Як відповідає Виготський на ці, ним самим задані, питання?

У першому випадку, він вказує, що повільність Гамлета є тим, що потрібно було Шекспіру: Гамлет бариться тому, що того прагне Шекспір. Саме ця повільність, неправильність поведінки Гамлета глибоко обурювала у свій час Л. Толстого, як ознака неправильної художньої побудови трагедії. Він вважав, що захоплення трагедією «Гамлет» як геніальним твором – це змова людства, яке відмовляється бачити в п'єсі Шекспіра відверто погану, слабку річ. Він сприймав зміст трагедії раціонально, абстраговано від почуттєвої тканини, «буквальності» задуму. Між тим, повільність Гамлета дає Шекспіру прекрасну можливість наситити його текст тривалими монологами: якби Гамлет не зволікав, він не встигнув би сказати все те, що він встигнув сказати. Але найголовніше те, що він,

як виявляється наприкінці п'єси, не висловив найбільш істотного. Важливий напрямок міркувань Гамлета, умови його поведінки можуть бути проясненими за допомогою фрази Шекспіра, сказаної в комедії «Дванадцята ніч»: «З речовини тієї ж, що й сни, ми виткані...» (В іншому перекладі – «з матерії тієї ж, що й сни, ми створені...»)

Так з чого ж ми виткані – створені? Сни, сомнамбулічні стани, видіння і так далі, як визнають усі психологи, – сфера несвідомого. Проблема Гамлета в тому, що він намагається знайти сполучну нитку між двома світами; і занадто наївно було б шукати їх зовні. Це світи свідомості самого Гамлета – його денна та нічна, сутінкова свідомості. Денне належить придворному життю, Матері, Королеві; нічне – повністю у владі Примари. Найкраще в Гамлеті – напевне, його скептицизм, те, що він не довіряє жодному з цих світів повністю. Якби він послухався Примари й відразу б зробив те, що та велить, трагедія б просто не відбулася (не про що було б писати Шекспіру). З іншого боку, залишити без уваги веління Привиду він також не може. Крім того, звернемо увагу на ще один цікавий момент трагедії: Привида бачать разом з Гамлетом стражники, але чує його тільки він один... От так побічно дає Шекспір вказівку на музикальність, слухове сприйняття заповітного смислу трагедії. Ідучи з життя, Гамлет говорить про те, що він так багато міг би ще сказати, але смерть – «тюремник строгий», вона змушує поспішати, тому «подальше – у мовчанні...» (звертаючись до Фортинбраса – і складається таке враження, що заради цього останнього звернення Гамлета Фортинбрас введений до трагедії).

Л. Виготський пише, що трагедія народилася з мовчання – мовчання Привида, порушеного слухом, здатністю чути Гамлета – і потім йде в мовчання. Це мовчання – величезна сфера прихованих можливостей, сфера позасвідомого, з якої формується особистісний досвід і в яку він, в остаточному підсумку,

ховається. Куди веде цей досвід, якими є сховані сили позасвідомого, особливо в його вищих – вершинних – можливостях; це питання залишається відкритим: подальше – у мовчанні.

Чому, все ж таки, Гамлет робить необдумані вчинки? Ця лінія трагедії (випадкове вбивство Полонія, устрявання в бійки, розпалення ворожнечі з Лаертом, якого він любить як брата, «обурлива» поведінка з Офелією) – лінія зухвалої поведінки Гамлета, що не викликає дружелюбності навіть у найбільш поблажливих до нього глядачів; мовби вживається все, щоб ми його зненавиділи, вибудовується лінія героя, який робить все всупереч нашому позитивному ставленню до нього. І це теж потрібне Шекспіру, заявляє Виготський, для того, щоб роздвоїти смисловий зміст трагедії і викликати протилежні ряди емоцій.

Зовнішній план поведінки Гамлета, його дії, у відриві від монологів – це той повсякденний досвід, то мимовільний, інстинктивний прояв героя, який неминуче веде його до загибелі. Галет програмує власну загибель, і з кожним кроком ми наближаємося до неї разом з Гамлетом, і з кожним кроком наша напруга й пов'язаний з ним негативний, хоча й художньо перетворений, комплекс емоцій – співчуття, страху, жалю і т. д. – зростає. Одночасно з цим, слухаючи монологи Гамлета й спостерігаючи *цю внутрішню лінію* трагедії, сприймаючи її *музику*, ми осягаємо головний особистий зміст трагедії – *можливості Гамлета, можливості людини як сховані, нескінченні, величезні, осягаємо внутрішню красу людини*. І росте наше захоплення Гамлетом. Так виникає подвійна обумовленість нашого переживання, два його напрямки, які сходяться як у розв'язці катартичної лінії в сцені вбивства Короля Гамлетом.

Цій сцені Виготський приділяє особливу увагу, оскільки зауважує той факт, який пропустили всі інші мистецтвознавці. Шекспір показує подвійне вбивство Короля: він уже отруєний, але Гамлет убиває його ще й шпагою. Це подвійне вбивство необхідне для того, щоб воно відбулося з двох сторін, зі сторін двох художніх

ліній трагедії – внутрішньої й зовнішньої. Трагедія замикається, сходиться в одній дійовій крапці.

Звичайно, важливе й те, що вбивство Короля здійснює Гамлет, що також гине. Життя в ньому, як він сам говорить, залишилося на півгодини. І в ці півгодини він, нарешті, робить те, до чого його призивав початок трагедії – встигає все це зробити за ці півгодини, чим пояснюється особлива напруга розв'язки та її відкритий характер, оскільки те головне, що він прагнув *висловити*, Гамлет залишає за межами трагедії (цього він не встигає!).

Щоразу, відтворюючи художню модель трагедії «Гамлет», ми переконуємося в її семантичній невичерпності, у цілковитій відкритості її змісту й у можливості вишиковувати ще безліч концепцій на її полях. Дана широта розуміння образних колізій, закладених у змісті трагедійного твору, обумовлює те, що для Виготського трагедійний шлях катарсису виявляється найцікавішим. У зв'язку з ним він пише, що монотемою трагедії є монотема смерті. На наш погляд, однак, монотемою трагедії, яка дійсно виходить з факту смерті героя, доводить героя до критичної смертоносної ситуації, все-таки є монотема Вічності – тобто досягнутої сталості часу, єднання минулого, сьогодення та майбутнього, тобто Вічності не як майбутнього, але як Сталого Сьогодення. Дану свою монотему трагедія здійснює завдяки тому, що вона обривається в найбільш відповідальний і критичний, тобто в найвищий момент. Усе інше глядач повинен додумувати за автора, тому за сприйняттям трагедії дійсно наступає «смуга мовчання» – як смуга післядії.

А що ж відбувається в цій «смузі мовчання»? Зустріч з самим собою, зустріч з запасами власної свідомості, можна сказати, «спогад про себе», фокусування уваги на складних і відповідальних механізмах роботи особистісної свідомості. Звичайно, трагічний твір висвітлює наш внутрішній світ нас глибше за все; воно зіштовхує нас з проблемою фінальності нашого особистого існування, з проблемою нашої часової обмеженості, – і ми нічого

не можемо з цим зробити. Єдине, у чому ми владні над цією проблемою – це в способах її осмислення, тобто в способах ставлення до неї, її переживання, якому наша свідомість здатна надати перетворюючої очищувальної сили. Саме тому в мистецтві трагічне пізнання й досвід катарсису утворюють нероздільне ціле.

Завдяки трагедійній формі естетичного відношення, втіленого художніми засобами, можна зрозуміти *психологічну природу катарсису.*

Катарсис – продуктивна тиша розуміння, яка досягається завдяки завершеності та відособленості художньої форми; віднайти його, виявити головне смислове призначення художньої форми допомагає вивчення принципів художньої завершеності. Не випадково Л. Виготський приділяв особливу увагу фінальним епізодам, сценам. Однак, художній образ у будь-який момент свого становлення є завершенням за допомогою художньої композиції як «невизначених» життєвих явищ, так і виявлених але багатозначних, відкритих художньо-текстуальних. Отже, принципи завершення утворюють *власну логічну систему*, що діє на різних етапах композиційного здійснення художньої ідеї.

У контексті музичної творчості дана система розглядається нами як катартична умовність самодіалогу музики, що базується на транзитивних властивостях композиції музичного твору. Випередимо її характеристику низкою узагальнень, що дозволяють виявити ті питання й методичні «труднощі», які залишаються після обговорення концепції катарсису за Л. Виготським.

Катарсис – очищення (грец.) – можливий не лише в художній формі, а й у тих відношеннях, для яких естетичне не є домінуючим, наприклад, у релігійному досвіді. Можна навіть сказати, що раніше всього катарсис пов'язується з релігійним переживанням, поступово емансипуючись від нього – разом з естетичним відношенням – у галузь автономного мистецтва. Правда, слід відзначити, що релігійні системи зі своєї обрядової сторони завжди

використовували художні елементи, тоді як мистецтво далеке не завжди звертається до релігійної теми й релігійної символіки, а якщо й звертається, то надає їм свого, більш вільного, фідеїстичного тлумачення (як, наприклад, у творчості М. Римського-Корсакова) або «вільнодумної» етичної інтерпретації (як це робить С. Танєєв в «По прочитанню псалма»).

Історичний розвиток людини в культурі й з культурою веде до все більшого поділу як форм діяльності, так і форм свідомості, до поглиблення спеціалізації та зростання відстані між різними культурними інститутами, також між спеціалізованими сферами роботи індивідуальної свідомості. Катарсис формується у зв'язку з потребою відновлення цілісності свідомості, єдності фідеїстичного, когнітивного й «розуміючого» її рівнів, прямувань. Одночасно слушними залишаються визначення катарсису як «очищення» вірою, знанням і розумінням у їх відособленості, тому що в кожного з цих «очищень» свій історичний та психологічний шлях.

Так, шлях знання ініціюється об'єктивною дійсністю фактів і думок, теорій, логічних схем і так далі – «чужою», але привласненою в процесі подолання «свого» не-знання. Шлях віри, продиктований потребою її зміцнення, виходить віри: невір'я не породжує віру, подібно тому, як не-знання стимулює пошук знання. Віра завжди «своя», іманентний особистісний феномен «богодухновення», але прагне до реалізації в усе більшому числі життєвих об'єктів. Шлях до розуміння починається з рівнодення в «своєму», і в «чужому» розумінні – нерозумінні, роздвоюючись, набуваючи подвійної логіки – вихідної та зворотної. Розуміння завжди між своїм як чужим, і чужим як своїм, тобто припускає нестійкість, перехідність даних границь, а тому маємо гостру потребу в естетичній формі діалогу, що перетворює його з акту комунікації в смисловий ноетичний феномен.

У якості *розуміючого* діалог включається в релігійні й когнітивні відносини. У цілому, катарсис, знімаючи протиріччя,

розбрат протилежностей у цілісному переживанні, виявляється анти-антиномічним, але сприяє виявленню антиномічних значень смислу й *потребує їх* – для відновлення, розширення, інтеграції «робочих зон» свідомості.

Мистецтво тому й є, насамперед, досвідом розуміння, а катарсис стає для нього головним «прийомом» (за Виготським). Функції катарсису, що формуються в процесі художнього впливу, розкриваються як переживання (емоційне реагування на образно-почуттєві стимули), дізнавання – спогад, актуалізація семантичної пам'яті з її логічними операціональними можливостями й понятійною спрямованістю, співтворчість – сприйняття цілого, «психологічний синтез».

У логіці музично-композиційних завершень, наділеної катартичними функціями, виділяються як провідні фактори: буквальна голосова єдність вертикалі – монодичний виклад, унісонні й туттійні побудови (для симфонічно-ораторіальної сфери), тематична витриманість горизонталі, освоєння тематичної повторності, упорядкованість фактури (у тому числі – поліфонічна), розвиток консонанс-сфери, стилістична знаковість композиції, прийоми монотематизму та полістилістики, тиха гучнісна динаміка, паузи, способи породження звуку й звукової матерії музики – артикуляційні прийоми.

Відповідно до даної сукупності логічних приймів, обумовленої провідними жанровими формами музики, катарсис у музиці виявляється у декількох композиційно-семантичних позиціях: як *декларативний*, безпосередньо представлений, заявлений низкою відомих прийомів; *кларитивний*, що роз'яснюється шляхом зіставлення різних груп прийомів, втім, зберігає й елементи декларативності, наприклад, у моменти заключного затвердження (тоніки); за*вуальований, відсторонений*, заснований на усвідомленні стилістичної єдності композиції і значень стилістичних прийомів («гри» зі стилем) після завершення твору; у цьому випадку, втім,

можлива участь і кларитивних композиційних функцій; *елімінований,* що припускає повне уникнення пізнаваних виразових прийомів і звичних асоціативних шляхів сприйняття музики, зароджується «у надрах» попередніх, досягає самостійності у зв'язку з новим розумінням музичної динаміки.

Названі типи катарсису, що виступають складовими загальної композиційної логіки музики, відповідають основним різновидам смислового діалогу, виявленим в дослідженні О. Самойленко[117], як способи діалогічної комунікації, спрямованої до виявлення смислового Над-адресату. Так, для «діалогу ототожнення» і «діалогу згоди» характерною є декларативна форма катарсису, для «діалогу розтотожнення» і «діалогу розбіжності» – кларитивна, для «ностальгічного» діалогу та «діалогу мовчання» – завуальована, для «прогностичного діалогу» та «діалогу глухих» – елімінована.

У цілому, треба зізнатися, що проблема катарсису об'єднала навколо себе зусилля багатьох гуманітарних наук – філософії, естетики, етики, психології, етнографії мистецтвознавства, однак у жодній з них не знайшла переконливого остаточного вирішення. Методи науково-теоретичних дисциплін виявляються неспроможні перед загадкою катарсису, дивною невизначеністю явища й поняття катарсису, що поєднується з надзвичайною важливістю даного психологічного феномена. На нашу думку, причина полягає в тому, що загадка «очищення» пов'язана з онтологічними властивостями людини, з ноетичною природою людських відносин, культури. Тому вона підвладна, скоріше, не раціональному науковому пізнанню, а духовному входженню – розумінню. Тому інтерес до катарсису одержує глибоку підтримку в «Живій етиці» М.К. Реріха – і не тільки в ній, але й в інших, залишених нам, книгах цього вченого і митця.

[117]Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002.

«Жива етика» М. Реріха підказує правомірність особливої, з жодною оцінною областю не співпадаючої до кінця, концепції катарсису; підказує вже незвичайністю, перехідністю своєї форми. «Жива етика» це не наукова праця, але це й не поетичний твір у буквальному значенні слова; до неї не можна поставитися як до художнього опусу. Разом з тим, це особливий текст, у якому втримуються такі символічні визначення, які за своєю формою й впливу ближче всього до поетико-естетичних. «Живу етику» Реріха можна було б назвати Живою естетикою, Живою поетикою, нарешті, катартичною поетикою... Сам же Реріх вважав її «шляховим посібником», даним «для шляху далекого». Що ж зв'язує навчання Реріха з проблемою катарсису, яке місце й чому займає в ньому поняття «очищення»?

Реріх використовує грецьке слово »катарсис» у його російськомовному перекладі й насичує поняттями «чистота», «очищення» кожну сторінку «Живої етики», вишиковуючи з їх допомогою своєрідну смислову парадигму цієї праці. Відкриваючи множинність смислових значень слова «очищення», він підтверджує свою думку про те, що «слово містить тисячу думок. Занадто грубо приписувати слову точну виразність»[118]. Багатозначність очищення розкривається за допомогою таких словесних формул, як: «Чисті явища творять чудо»; «Потрібно працювати чистим духом, решта прийде без праці»;. «...бідності покривало – дарунок очищення»; «чисті думки музики допомагають передачі струму»; «...залишені звички очищають дух»; «очищення релігій припускає нове безпосереднє відношення до світу духовного»; «...якість дії – чисте відправлення»; «чисті думки, як озон простору...»; «...важливо очищати свідомість від самості»; «лише прискорене очищення дасть можливість планеті врятувати її...»; «нехай люди не скаржаться, але чистіше живуть» і багатьох інших[119].

[118]Рерих Н. Живая этика. Избранное. М., 1992. С. 128.

[119]Там же. С. 11; 15; 16; 17; 22; 54; 76; 99; 317; 331; 343.

Реріху притаманна манера говорити говорити навіть не афоризмами, а виреченнями. Важко погодитися з дослідниками (незважаючи на глибину знання їм життя й творчості Миколи Костянтиновича), які вважали тип мислення Реріха «притчевим». Притча схильна обмежуватися метафорами, порівнюючи – зближаючи на основі переносного значення два явища, надаючи перейменування одному з них. Іншомовність Реріха набагато складніше: вона повертає від притчі до міфу. Поняття, якими користується Реріх, – це вже не метафори, а дуже складні символи; вони стають символами, завдяки недомовленню, надзвичайній стислості, аж до парадокса: чим менше слів, тим більше змісту, тим безмежнішим є цей зміст і тим складніше його розшифрувати.

Читання «Живої етики» ставить будь-якого читача, навіть найбільш підготовленого, перед проблемою подолання абстрагованості, умовності її змісту, наприклад, таких понять, як Безмежність, Радість, Краса, Служіння, Жертва, Влада як Жертва, Спрямованість, Єдиносутність, Благо, Свято, Вище Світло й інших; причому, усі важливі іменники пишуться з великої букви, кожне слово – подія. Але цю подію автор підносить як даність, без коментарів; усі коментарі сховані у підтексті, або у тому контексті, у якому народжувалися думки Реріха. Безперервне контекстуальне упредметнення та розпредметнення поняття про очищення обумовлює можливість широкого розуміння цього явища. За спостереженням С. Аверінцева, смислоутворення в його словесних формах може відбуватися двома шляхами – шляхом «перегріву» і шляхом «вихолодження». Частіше в повсякденній мові, значення слів «розігріваються», стають рухливими й податливими, подібно тому, як розігріваються при куванні заготовки металу, стаючи м'якими, плавкими, спроможними прийняти нову форму. У науково-логічному словнику слово «остуджується», «холодіє», оскільки тут воно повинне придбати строго-зафіксоване положення поняття-терміну. Значеннєва регламентованість –

«твердість» наукових категорій і приводить до того, що дуже багато явищ у світі не вдається пояснити тільки за допомогою таких категорій... Тому С. Аверінцев вбачав необхідність створення особливої «іншонаукової символології», як мови обговорення складних духовних відносин (хоча й не пояснив, що він під цим має на увазі).

У «Живій етиці» Реріха поняття про катарсис (очищення) перебуває в стані «розігріву», надаючи можливість міняти його «форму» залежно від нашої потреби в його смисловій інтерпретації. «Зігріваючи» катарсис, Реріх створює нові приводи для його розуміння, залишаючи, однак, вибір шляху до цього розуміння вільним, цілком обумовленим духовною обдарованістю того, хто вибирає. У словнику Аристотеля, звідки воно й прийшло в науковий побут, поняття катарсису випробувало зворотне перетворення.

Формула трагедії, запропонована Аристотелем в «Поетиці» («...трагедія є наслідування дії важливій й закінченій...» і так далі), стала знаменитою, завдяки своїй кінцівці: «... здійснююче шляхом страху й жалю очищення (катарсис) подібних афектів»[120]. Аристотель припустив певну необережність, коли перевів добре відомий грекам ефект катарсису до сфери емоційно-психологічного впливу (сприйняття) трагедії. Більша частина дослідників, що відштовхуються від аристотелівської «Поетики», звужують проблему катарсису до меж часткового питання про зміст афектів страху й жалю та можливості їх подолання, витіснення (або рятування від них). Так виникають численні психологічні, психофізіологічні, навіть психотерапевтичні (згадаємо метод З. Фрейда) версії катарсису, які пообіцяли йому надовго залишитися в даній обмеженій площині.

Відзначимо попутно, що на відміну від ряду західних психологів і естетиків, які вбачають в почутті страху корисні властивості

[120]Аристотель. Поэтика (Об искусстве поэзии). М., 1957. С. 56.

і навіть необхідну онтологічну характеристику людини, М. Реріх ставився до цього роду переживання однозначно негативно: «Постійно наполягаємо на подоланні всякого страху. Ця вимога не абстрактна, але направлена до найближчого сходження вашого. Страх, як багато негативних властивостей, посилюючись, утворює свого роду негативний магніт... Тому корисно, щоб людина, усвідомивши неушкодженість своєї духовної сутності, тепер же звільнилася від всіх страхів. Адже всі залякування незначні...»[121].

Для того щоб зрозуміти, чим був для греків катарсис, потрібно, не те щоб забути про Аристотеля, але в якійсь мірі відволіктися від його «Поетики», оскільки в ній слово «очищення» «охололо» й прийняло ту обмежуючу форму терміну, яку воно, у цілому, зберігає дотепер. Ще важливіше для «важкої» долі проблеми катарсису те, що в силу авторитету Аристотеля явище очищення представляється назавжди закріпленим за трагедією, за трагедійним діянням як особливим художнім феноменом...

Джерело «очищення» і та сфера розуміння, яка обумовила зміст катарсису – це, звичайно, не тільки «Поетика» Аристотеля, не тільки антична філософія, але все життя греків, уся елліністична культура. І не тільки елліністична культура – найбільш прадавньою, постійною й розвиненою сферою обрядової практики людини були саме обряди очищення, про що свідчать етнографічна, археологічна, історична література. Вже прадавня людина відчувала потребу провести межу між життям і смертю, позбутися скверни смерті й того, що пов'язане з нею – від хвороби, немочі, каліцтва й тому подібного. Поняття чистоти й очищення відразу виявляються пов'язаними зі спробами людини знайти безсмертя або, принаймні, відсунути смерть. Для того, щоб позбутися зол, які можуть від індивіда передатися роду в цілому й погубити його, існували обряди «очищення». Історія й структура

[121]Рерих Н. Живая этика. Избранное. М., 1992. С. 239-240.

їх різноманітна, але одну свою особливість вони зберігають завжди: дані обряди передбачають жертву, яка й забезпечує необхідний ефект очищення.

У прадавніх громадах такі жертви спершу з'являються «винуватцями – вигнанцями», сам вибір яких уже є покладання на них відповідальності за все погане, що відбулося або може відбутися з родом (або в природі, як, наприклад дощ, що довго йде, або відсутність дощу й таке інше). Якщо провина подібних жертв є вигаданою, то подальша їх доля пов'язана із цілком реальною жорстокою розправою з ними: їх з ганьбою виганяли за межі поселення й там убивали – забивали камінням або ціпками.

Від цієї досить кровожерливої першої форми жертовності обряди очищення піднімаються до другої: з'являються жертви-«обранці», жертви «рятівники». Якщо індивід, який бере на себе відповідальність за долю роду, гарантує цьому роду чистоту й безсмертя у всіх його справах надалі, то він ставатиме постаттю, яку можна почитати, перед якою слід схилятися. Ритуальне вбивство такої жертви, яке однаково ще зберігається, створює нову проблему скверни для роду – тому що вбили вже не носія «нечистоти», а носія «чистоти»; так обряди очищення створюють досить вагомі передумови трагедії.

Третя історична форма очисних обрядів пов'язана з третім типом жертви, який може розглядатися як далекий прототип реріхівського розуміння жертовності – з жертвою як владою духовної або Владою як Жертвою. Даний тип представлений жертвами-«свідками», людьми, які в силу особливої духовної обдарованості, говорячи словами Павла Флоренського, «здатні свідчити істині» і боротися за неї за всяку ціну, боротися радісно, не побоявшись віддати власне життя. Таке розуміння жертовності надалі перейде до християнської релігії (можливо, не тільки до християнської), але воно переходить і в античну грецьку ідею року, яка визначає головний зміст прадавньої трагедії.

Зв'язок ідеї року з уявленнями про долю «світового Розуму» – Нуса підкреслює доцільність ноологічного трактування катарсису, запропонованого О. Лосєвим і найбільш близького, як здається, до символічної складності цього поняття. Лосєв виходить за межі «Поетики» і зауважує, що поняття про очищення в Аристотеля тісно пов'язане з уявленнямим про саморозвиток Нуса, а звідси – з поняттями про мимезис (наслідування, ключове для всієї естетики Аристотеля), благо, радість («нешкідливу радість», як позначає її філософ в «Політиці»), самодостатній насолоді (блаженстві, яке є вищим за всі доступні людині почуття, оскільки дароване залученням до Нусу). Головне в ноологічній версії катарсису по Лосєву те, що ланцюг трагедійних подій – власне трагедія – виявляється лише одним епізодом – етапом у катартичному саморусі Світового Розуму. Одночасно, весь світ виявляється трагічним цілим, і від трагічного в широкому його розумінні просто нікуди піти... Людина існує «у зоні постійної напруги», «між Вічністю й життєвою детермінованістю смертної людини» (М. Бахтін). Це і є доступний людині естетичний, духовно узагальнюючий досвід. На трагедійному етапі Нус саморуйнується, самопаплюжиться найбільш важкими й суперечливими реаліями життя; але це саморуйнування, як викривлення начальної чистоти Нуса, стає передумовою нового знаходження цілісності та чистоти. З цього (трагедійного) моменту, як із крапки найглибшої втрати себе, починається повернення Нуса до самодостатнього блаженства, катартичного відновлення.

Одна з важливих категорій, якими користується Реріх, – категорія Істини; вона сусідить з поняттями очищення, чистоти, співробітництва, спрямованості, уважності, пильності, космічної закономірності, Ієрархії та іншими. Однак Рерих не розкриває її змісту, а лише символічно позначає шляхи до неї, щодо цього також підхоплюючи той принцип естетичної незавершеності теми Року, який ми знаходимо в античній трагедії.

Суперечливість фінальної розв'язки трагедії, одночасно, її підкреслена катартична спрямованість пояснюються фактом загибелі кращих з героїв, на необхідності якої для трагедійного впливу наполягав Аристотель. Загибель цих героїв мимоволі сприяє прихованню Істини, заради якої вони жертвують собою; Істину оточує невисловленість – *невимовність*, тому що вона «...звук не для земних вух». Така інтерпретація теми Істини наближує один до одного образи Едипа і Гамлета, так само як і фінальні епізоди обох трагедій. В «Едипі» Софокла Істина пов'язана з внутрішньою пильністю, уважністю до всього, що відбувається навколо, з вмінням проникати далі поверхневого поєднання подій. Пильність приходить до Едипу тоді, коли він стає фізично сліпим, добровільно відмовляючись від зору (виколюючи собі очі). Тим самим, зрівнюючи себе зі сліпим пророком Тіресієм, Едип протиставляє фізичній здатності бачити тілесне каліцтво та, водночас, нову духовну свободу й зрячість. Сліпий Едип у другій частині трагедії починає поступово прозрівати, опановуючи внутрішнім баченням. Самотній шлях Едипа – шлях свідка-жертви, що веде свою Битву на самоті, затверджує як героїчну дію «очищення від самості». Примирений з богами, сприйнявши Рок як космічну справедливість, для якої немає розподілу на добро й зло, прийнявши її, розширивши свідомість до Порівнянності з нею, Едип відкриває таємне знання, яке може передати тільки одній людині – герою Тезею. Своїх дітей він не бере до уваги, адже вони занадто слабкі. Момент смерті Едипа підкреслює таємниче значення його відходу, ще більш посилюване тим жахом, який охоплює Тезея, що залишився. Слів Едипа, у яких він передав своє знання Істини Тезею, у трагедії немає. Їх зміст, з одного боку, забраний Едипом, для якого немає повернення, з іншого боку – назавжди буде збережений у таємниці Тезеєм, що постає Свідком... Здається, що саме ця заключна сцена надихнула Шекспіра, коли він закінчував свого «Гамлета» словами: «Подальше – у мовчанні».

За словом Істина, за цим символом в Етиці Реріха також наступає тиша, оскільки та таємнича духовна дія, яка повинна відбутися як катартична, завжди відбувається у внутрішній тиші, у медитативному спокої.

«...Звучання може бути нечутним, як серцева напруга», писав Реріх[122]. Прагнення до катартичної символіки як до Абсолютних смислів обумовило виникнення в музиці XX століття особливої «музики тиші» (найбільш безпосередньо й епатажно представленої у п'єсі Дж. Кейджа «4.33»). З прагненням втілити катарсис засобами музики зв'язані нові програмні тенденції в композиторській творчості другої половини XX століття, у тому числі інтерес до музики як до «актуально-прекрасного» звучного феномена. Вони виражаються, зокрема, у поверненні до молитовних призначень музики; у розвитку її сонорно-сонористичних властивостей; у неокласичних орієнтаціях (алюзіях, стилістичних синтезах); у перетворенні функціонально-гармонійних основ музики, в «емансипації консонансу».

Вчення М. Реріха наближає до розуміння катарсису як вираження духовної цілісності людини та знаку її причетності до Вищої Істини, становлення на Шлях, звільнення від буттєвої обмеженості, від трагедійної фатальної зумовленості людської сутності. Символіка захисту в катарсисі обертається феноменом посттрагічного знання, що виражається в «чистому відправленні думок», «зіркому очікуванні», «розширенні свідомості», «порівнянності в Радості», устремлінні до «Врат, Світла прекрасної доцільності, що сіяє, у відкритті «Закону життя, який веде по сходах Краси, Щастя», у Подяці сущому (тому що «невдячний не шляхетний»), у постійній готовності як гармонії свідомості. У визначеннях «очищення» Реріхом багато чого виявлене та назване з граничною прямотою, саме цим залишаючи місце

[122]Рерих Н. Живая этика. Избранное. М., 1992. С. 345.

для незрозумілого... Деякою розрадою можуть служити слова самого М. Реріха: »Незрозуміле сьогодні стане зрозумілим завтра...».

2.4 Категорія часу та психологічні аспекти проблеми музичної темпоральности

«Самосвідомість, розум і уява не входили в межі гармонії, властивої тваринам і, зрештою, зруйнували її. Поява цих властивостей перетворила людину в аномальне явище, примху Всесвіту. Він є частиною природи, суб'єктом її фізичних закономірностей, змінити які йому не під силу, і все-таки він не вписується в рамки цієї природи. Людина відособлена, будучи при цьому частиною, вона бездомна, і при цьому прикута до дому, яку ділить з іншими істотами. Закинута у цей світ, який вона не вибирала, з часом і місцем, які потрібно приймати такими, якими вони є, вона виявляється викинутою з цього світу, поза місцем і простором, і знову ж не зі своєї волі»[123].

Дані слова Е. Фромма представляються нам вдалим началом обговорення складних і суперечливих відношень людини до феномена часу, що виражають першу й основну «екзистенціальну дихотомію» – «розлад у природі людини», що породжує протиріччя її існування, «які людина не має сил вирішити, але на які вона може реагувати по-різному, залежно від свого характеру й культури»[124].

Продовжуючи міркування Е. Фромма, скажемо, що й причетність до історичного часу людського роду (гіпотетичне прирівнювання до нього строку буття окремої людину) не рятує людину

[123]Фромм Э. Человек для себя. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. С. 62.

[124]Там же.

від труднощів оволодіння часом і протиріч його усвідомлення, тому що й узятий в цілому родовий «людський час» зберігає опозицію «космічному часу» (термін П. Рикьора), космічному просторово-часовому універсуму, що не піддається людському тлумаченню і вирахуванню. У зв'язку із цим У. Еко вказує на відмінність ейнштейнівської концепції світу, за якою «усе те, що для кожного з нас утворює минуле, сьогодення й майбутнє, дане в єдності, і вся сукупність послідовних (на наш погляд) подій, що визначають існування матеріальної частки, представлено однієї лінією, лінією універсума цієї частки... Будь-який спостерігач, у міру того, як протікає його час... відкриває нові частини простору-часу, які видадуться йому новими, такими, що послідовно з'являються аспектами матеріального світу, хоча в дійсності вся сукупність подій, що становлять цей простір-час, існувала вже до того, як була пізнаної»[125].

Якщо зв'язок з осмисленням явищ життя – смерті (початку – кінця людського існування, нескінченності – обмеженості, континуальності – дискретності, переривчастості людського життя як відбиття дихотомії загальнородового – індивідуального в ній, нарешті, Вічності – швидкоплинності, моментальності й т. п.) визначає особливу ціннісно-емоційну напругу відносин людину з часом, їх, так би мовити, естетичний пафос, то неприступність часу безпосередньому почуттєвому сприйняттю, його ненаочність і не-матеріальність для людської рецепції, а звідси – неможливість його споглядання й опису як об'єкта й віднесення до класу об'єктів, створює особливі умови раціонально-логічного збагнення даного «явища» (яке, по суті, не «являється» перед людиною), отже, і його наукового пізнання, визначення. Ці умови

[125]Эко У. Поэтика открытого произведения. *У. Эко. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике.* Санкт-Петербург: Symposium, 2006. С. 97.

з достатньою ясністю названі О. Пігалевим, який, відокремлюючи поняття «часу культури», зокрема, пише: «Специфіка часу культури полягає в тому, що він, на відміну від матеріальних предметів, не може бути сприйнятим за допомогою органів почуттів, а тому *його образ* переплетений з певними метафорами й обумовлений ними. Ця особливість властива сприйняттю всіх без винятку явищ і процесів, недоступних органам почуттів. У результаті поверхпочуттєве заміняється чимось наочним, що, властиво, і дозволяє зробити метафора. Час культури, *принципово не будучи даним сприйняттю*, конституюється кожною культурою по-своєму. І це не є тривіальна «розмітка» деякого об'єктивно існуючого часу культури, а певна раціоналізація *процесів становлення й зміни, які тільки й дані органам почуттів*» (*курсив наш – О. С.*)[126].

Таким чином, «суб'єктивне сприйняття часу та його об'єктивовані презентації тісно взаємозалежні, що проявляється не тільки в об'єктивації суб'єктивних образів часу, але й у впливі значимих для деякої культури теорій про сутність часу... на його сприйняття людьми, що належать до даної культури»[127]. О. Пігалев справедливо доходить висновку, що оскільки «...усі його (часу – *О. С.*) визначення тавтологічні й використовують пов'язані з ним самим асоціації», остільки сутність часу прагнуть виразити за допомогою рис, властивих простору. «Останнє далеко не випадково, і зв'язок з простором належить до числа найбільш істотних загальних властивостей часу»[128].

Нерозв'язність (нез'ясовність) зусиллями людського розуму антиномії життя – смерті багато в чому провокується загадковістю феномена часу (неприступністю й некерованістю часу як об'єкта,

[126]Пигалев А. Время культуры. *Культурология. XX век. Словарь*. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 81.

[127]Там же.

[128]Там же.

що не скасовує припущень про його об'єктивну природу – але тільки як про «надлюдську») і веде до виникнення внутрішньої «екзистенціальної дихотомії» самого часу, веде до його самосуперечливості як пізнаваного (природнього природного явища) – непізнаваного (умовного, конвенціонального культурно-історичного предмета з переважною відбивно-рефлексивною функцією); суб'єктивованого в образі й переживанні – абстрагованого шляхом раціоналізації в поняттях і наукових категоріях; абсолютного, «чистого», ідеального, аморфного, тобто вільного від форми – матеріально конкретизованого, хоча й часткового, гіпостазованого в предметно-матеріальних реаліях людського світу, структурованого за допомогою просторових координат.

Навіть не намагаючись скільки-небудь розгорнуто представити загальні теоретичні основи проблеми часу, яка, безсумнівно, є метанауковою та інтердисциплінарною, все-таки відзначимо дві головні, на наш погляд, методичні передумови, здатні повести далі – до визначення своєрідності музичного часу:

– у всіх своїх формах час виступає антиномічним феноменом – як у силу його віддзеркалюючої природи, так і в силу тенденції універсалізації, спрямованості до загальнолюдського часу. В останньому випадку категорія часу виявляється особливо тісно пов'язаною з антиноміями буття – небуття, життя – смерті, Вічності – швидкоплинності, есхатологічного результату – відродження. Корінним внутрішнім протиріччям у розумінні явища часу стає його «переклад» на мову просторових характеристик, тобто упредметнення часу в просторі;

– сприйняття часу є сприйняттям уявлень про нього, причому з ефектом подвійного віддзеркалення – предметно-подієвої реальності (включаючи досвід соціальних відносин, реалізації людини в соціумі) і психологічної зсмислової «внутрішньої» реальності людини, «свідомості як форми буття» (Л. Виготський). Відтворюючись з внутрішньої людської реальності час стає «вільним»,

креативним і концептуальним, інтенціональним предметом, що виражає право людини на переконструювання життєвого процесу, його упорядкування на нових інтерсуб'єктивних началах. *Отже провідним аспектом «людського часу» є психологічний, пов'язаний з процесами осмислення як зовнішнього життєвого ряду, так і шляхів і способів його відбиття в людській свідомості.*

Дані передумови дозволяють сформулювати деякі підходи до музичного часу.

Перш за все, необхідна метафоричність понять про час обумовлює особливе значення його художнього розуміння й пов'язаної з ним символіки. Щодо цього час у музиці ні в чому не уступає іншим формам часових уявлень, породжує власні темпоральні закономірності та хронотопічні виміри, вивчення яких здатне прояснити й загальнокультурні концепції часу, наприклад, його модальну структуру. І хоча У. Еко зауважує, що «завжди ризиковано затверджувати, що метафора або поетичний символ, звукова реальність або пластична форма дають більш ґрунтовні засоби пізнання реальності в порівнянні з тими, що пропонує логіка», він же, вступаючи з самим собою в деяку полеміку, затверджує, що «мистецтво не стільки *пізнає* світ, скільки привносить у нього *створені ним* доповнення, свої самостійні форми, які приєднуються до вже існуючих, виявляючи свої власні закони й своє самобутнє життя»; а тому «будь-яку художню форму цілком можна розглядати якщо не як заміну наукового пізнання, то як *епістемологічну метафору*, тобто в будь-якому сторіччі спосіб структурування художніх форм відбиває (у вигляді подоби, метафорично, за допомогою вміщення поняття в образі) спосіб, за допомогою якого наука, або, у всякому разі, культура тієї або іншої епохи сприймають реальність»[129].

[129]Эко У. Поэтика открытого произведения. *У. Эко. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике.* Санкт-Петербург: Symposium, 2006. С. 89-90.

Також треба зазначити, що музичний час конституюється загальним часом культури як освоєним досвідом осмислення відносин людини з часом, культурно-історичною типологією часової модальності. Але ще більше він детермінується відношенням музичного звучання до смислу, а смислу – до звучної (включаючи її «незвучні» структури, «вагомості», у термінології М. Аркадьєва) форми музики, представляючи специфічну невербальну форму музичного мислення. Повністю погоджуючись з Н. Герасимовою-Персидською, скажемо, що «... слід визнати, що існує й *музична* думка – яка не виражається словесно, але тому не менш реальна. Тоді проясниться й «музичний смисл». Пропонуємо наступне визначення: *музичний смисл – атрибут музичного вираження (твору, його частини та ін.), його суть не має адекватної вербальної форми й може бути передана лише описово, метафорично, за аналогією та ін.*»[130].

Але точно так само – «метафорично, за аналогією» – може бути переданий-відтворений у вербальних поняттях і музичний час, і феномен «людського часу» у цілому. Отже, напрошуються два висновки: по-перше, смисл і час в музиці ототожнюються, і *смисл* можна визначати як відношення музичного звучання до часу і часу до звучання з тим же правом, що й визначати *час* як відношення смислу до звучання й звучання до смислу; по-друге, смисл, знаходячи символічну форму (причому, не тільки в музиці й не тільки в мистецтві, але й у семантиці культури), так само підданий явищу гіпостази-спатіалізації (рос. опространствования), як і час.

Так, у часу та смислу в музиці виникають загальні виміри – «глибинна структура» і «поверхнева структура», якщо скористатися підходом Л. Акопяна до принципів ритмічної організації музики

[130]Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Вип. 60: *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Зб. статей.* К., 2006. С. 6.

та його термінологією. Причому сполучною ланкою даних двох вимірів можна вважати саме ритм, який, таким чином, стає головною сутнісною характеристикою і часу, і смислу. А тому визначення «ритму глибинної структури», запропоноване Акопяном, рівно дієво стосовно обох (часу та смислу в музиці): «Під ритмом глибинної структури слід розуміти ту її характеристику, яка детермінує розподіл у часі парадигматичних і синтагматичних позицій елементів, що входять до складу поверхневої (тобто, словами самого Акопяна, безпосередньо даної спостереженню – *О. С.*) структури»[131]. Крім того, Акопян особливо підкреслює, що «принципова відмінність ритму глибинної структури від ритму поверхневої структури (тобто від категорії «ритм» у більш звичному розумінні...) полягає в тому, що перший носить безперервний, тоді як другий – дискретний характер»[132].

Відтак, єдиний для смисло- і часоутворення в музиці ритм так само виявляється й «наочним» і «невидимим, потайливим»; установкою й результуючими моментами, що піднімаються над (або йдуть далеко вглиб) стосовно безпосередньо даної «поверхні» композиції; одночасно, вони є самою цією «поверхнею» – як сукупністю фактурно-просторових прийомів викладу музичного тексту. Іншими словами, ритм, стаючи музично вираженим, солідаризується зі спатіальною формою, хоча й не стає нею до кінця – і саме завдяки детермінуючої ролі «глибинного» ритмо-смислу.

Не випадково О. Лосєв виділяв іманентні фактори часу, що не переходять на сторону просторових умов – ритм, симетрію, метро-ритмічний акцент – і називав їх необхідними музичними категоріями, що діалектично випливають із виразної стихії «чистого числа», якщо в останньому послідовно виділяти рух-

[131]Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. С. 88.

[132]Там же.

ливий спокій, самототожну відмінність і одиничність[133]. Взяті на різних рівнях, у різних обсягах композиції, вони виражають автономну часову ідею музики, вірніше, темпоральні фактори музичної композиції виводять до значення «ритму вищого порядку».

У вченні О. Лосєва про музичний час (музичну темпоральність), викладеному в його ранній роботі «Музика як предмет логіки», глибоко обґрунтовані підходи до часової природи музики як до смислової по перевазі, а також зазначені основні взаємопереходи часу – простору в музиці й знайдені критерії дослідницької оцінки відносин між названими феноменами. На жаль, дана робота Лосєва дотепер недостатньо вивчена музикознавцями; ми ж звернемо увагу лише на дві її складові, істотні для пізнавальної позиції психології мистецтва.

О. Лосєв робить центральною категорією своєї системи теоретичних уявлень про музичний час, головним регулятором механізму раціоналізації феномена часу, поняття про число як про «безякісну якісність», що має тільки одна ознаку – покладання, самоствердження як «щось», як «якість», таким чином, повністю йдучи від необхідності протиставлення кількісної і якісної форм часу. Музичний час, заснований на зв'язку числа з енергійністю самозростаючого смислу, обумовлений природою числа як самототожної відмінності сущого або «цього смислу», завжди є «якісним», тобто креативним та концептуальним. Лосєв пропонує знаходити в числі-ейдосі «розумну фігуру», яка може застосовуватися до будь-якого матеріалу, але є вільною від будь-якого матеріалу, а тому є вільною від кількості, яка завжди матеріальна[134].

Втілений, упредметнений, звучний музичний час, виявляючи алогічну сторону часового процесу (алогічне становлення

[133]Лосев А. Музыка как предмет логики. А. *Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. Сост. А.А. Тахо-Годи.* М.: Мысль, 1995. С. 552-553.

[134]Там же. С. 530-531.

числа-смислу), стає його переходом – гіпостазою у спатіальні форми, тому що чиста алогічна гіпостаза числа є його речовність. Таким чином, О. Лосєв дозволяє зрозуміти, по-перше, як відбувається в музиці перехід від темпоральних факторів до спатіальних і чому він викликаний – при збереженні основної часової природи музики; по-друге, те, що просторові умови, композиційна речовність музики є свого роду гіпонімом по відношенню до часових параметрів музики, можуть розглядатися тільки на їх основі і після них.

Однак, багато авторів, звертаючись до явища часу в музиці, зосереджують свою увагу на просторових властивостях композиції, а, обмежуючись ними, не виявляють справжньої суті музичного часу й приходять у силу методичної неточності до помилкових висновків. Так, наприклад, В. Мартинов, легко підмінивши категорію музичного часу просторовими характеристиками, до першої так і не вертається, що, очевидно, і змушує його писати, що в музиці Палестрини час відсутній, оскільки простір єдиний і не розчленований, а простір у творах Бетховена, завдяки своїй необмеженості й безперервності, перестав відігравати ту формотворну роль, яку воно відігравав в музиці Баха[135]. Прикладів подібного роду музикознавчих «дивацтв» чимало; однак не вони зараз важливі, а, навпаки, ті концепції, які дозволяють підтвердити розуміння музичного часу як ідеаційного смислового феномена, що стає аналітично доступним завдяки конкретному втіленню («речовій» виразності) спатіально-композиційним шляхом, – і концепція О. Лосєва є однією з них.

Звичне для більшості музикознавчих робіт подвійне поняття «час і простір музики», яке в ході обговорення або аналізу музичного матеріалу досить часто веде від явища часу або ж стає приводом для того, щоб «втратити» його на території музичного простору, тобто, фактично, стає «одинарним», у зв'язку з вищерозглянутими особливостями музичного часу напрошується на заміну формулюванням «час ***або*** простір музики».

[135] Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Психология художественного творчества*. Минск: Харвест, 2003. С. 130-144.

Доцільність, одночасно, деяка парадоксальність запропонованого формулювання в тому, що, по-перше, вона вказує на неможливість одномоментного розгляду часу й простору в музиці – як неможливо одномоментно споглядати дві сторони однієї медалі; у той же час, підкреслюється їх взаємозамінність і нероздільна єдність – з якої сторони не підійти, медаль залишається медаллю; по-друге, саме тому, що музичний час доступний лише у своїй гіпостазованій «поверхні», він потребує спеціального пролонгованого вивчення своєї «чистої» смислової форми – поверх конкретних композиційних та інших прийомів, відштовхуючись від них – у контексті символологічних можливостей музики і з поверненням до її конкретних структурно-семантичних умов.

Отже, час у музиці – це проекція на музичну творчість загальних принципів відношень з часом, уявлень про нього, кількісних і якісних параметрів його характеристики. Він є вираженням часу культури, тобто підкоряється універсальним культурно-історичним метафорам у визначенні часу. І для музики безсумнівну важливість має уявлення про час як про послідовність, черговість і впорядкованість подій, фактів, явищ, відносин, таким чином, уявлення про їх причинно-наслідкову обумовленість, так сказати, про каузальність і телеологічність людського світу (яка не укладається тільки в схему «раніше – пізніше», «до – після», «початок – завершення»).

Музичний час вносить свій порядок, установлює свою власну, художньо-концепційну послідовність часових моментів та їх співвідношень, у тому числі, переосмислює й різні модуси часу. «Контроль над часом не був подарований музиці. Принципи організації часу і саме усвідомлення цього завдання мають довгу історію.

Цей процес відбивав рух людських ідей і уявлень про час – однієї з найскладніших, болісних загадок філософії та релігії, – був пов'язаний зі світоглядом різних епох і на кожному етапі визначав деякі істотні риси музичного мислення і стилю»[136]. Ці слова Г. Орлова хочеться доповнити думкою про те, що, завдяки істотним рисам музичного мислення й стилю, формуються «стиль світогляду» і провідні ідеї культури; іншими словами, музика створює власні автономні моделі часового процесу, прагнучи, якщо згадати слова І. Стравінського, внести порядок в усі існуюче, включаючи й відносини людини з часом.

З різних позицій прагне розглядати часовий зміст музики В. Суханцева, справедливо звертаючи увагу на значення процесів стилетворення й стилістичного моделювання. Так, вона виділяє три «обставини» музичного інтонування:

по-перше, «від інтонації мовної музичну інтонацію відрізняє те, що вона представляє процес емоційно-психологічних станів людини...; У цьому смислі конкретна інтонація дійсно дозволяє *реконструювати художні й світоглядні сутності цілої епохи.* Так, бетховенська інтонація здатна розбудити у кваліфікованого слухача весь естетичний асоціативний ряд патетики Шиллера, романтичного бунтарства Ґете, аж до грандіозних побудов гегелівської діалектики»;

по-друге, «...музична інтонація, при всій своїй «стислості», є процесуальною, тому що часова сторона психологічного процесу в ній є завжди присутньою. Можна сказати, що в музичній інтонації постійно відбувається *перехід культурно-історичного часу в психологічний час індивіда:* якими би масштабними й суспільно значимими не були змістовні сфери, скажемо, Дев'ятої симфонії Бетховена, їх сприйняття, знаходження в процесі слухання особистісного смислу обумовлене саме «внутрішнім» характером музичного сприйняття. Справа тут ще й у тому, що панорама суспільних процесів, втілених у симфонії, розкривається перед слухачем через відношення до неї самого композитора, а «інтонаційний словник» епохи знаходить суб'єктивний смисл в інтонації настільки ж епохальної, як і авторської»;

[136]Орлов Г. Время и пространство музыки. *Проблемы музыкальной науки. Сб. статей.* Вып. 1. М.: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. С. 360.

по-третє, інтонація «стає музичною мовою, тобто способом вираження й передачі образно-значимої інформації, тоді, коли оформляється в часі за *законами музичної логіки* й музичного ритму. Про це писав Б.Л. Яворський: «Музична мова є властива людині здатність вираження. Ця здатність здійснюється людиною за допомогою розчленовування нескінченно спливаючого часу звуковим оформленням»»[137] (тут і раніше *курсив наш – О. С.*).

Може бути, і не з вичерпною ясністю, але наведені положення свідчать про «зустріч» у музиці трьох форм часу (як форм його осмислення й вистави) – історичного «часу культури», особистого психологічного часу й власного музичного часу – іманентної логіки музично-часового процесу. Кожна з них вносить свою лепту в становлення музичної символіки; остання є інтегруючої й завершальної «зусилля» попередніх, переводить їх на рівень «музичної думки» (згадаємо висловлення Н. Герасимової-Персидської).

Отже, музичні символи можна розглядати як свого роду метафору часу, причому часу і культурно-історичного, і індивідуально-психологічного, і ці дві сторони музичної символіки – як дві іпостасі часу в музиці – існують у безперервному взаємопереході.

Проблема музичного часу має свій підтекст в історичному життєвому світі культури остільки, оскільки до неї ведуть не тільки

[137]Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. К.: Лыбидь, 1990. С. 131-132.

питання спілкування – комунікації, але (і це набагато важливіше для символічного художнього досвіду) дуальність процесів, що відбуваються у світі (хоча б як спряженість початку – кінця, обмеженості – безмежності) і онтологічна антиномічність людини. У художній творчості дана подвійність виражається в загальноісторичній парадигмі «традиція – новаторство» і в парності явищ – понять *жанру – стилю*.

Взаємини жанру й стилю утворюють «великий» текст і «великий» час музики – її *історичний ритм* як порядок відповідальних за музичне смислоутворення моментів; взаємне розташування стилістичних фігур – стильових знаків у межах окремого твору утворює *композиційний ритм*, у тому числі, і «ритм вищого порядку» – авторську естетичну ідею як індивідуальну концепцію «великих» часових можливостей музики.

Таким чином, у музичній стилістиці можна знаходити просторове вираження закономірностей музичної темпоральності, обумовлене жанровими факторами музичної творчості. Але вона ж, в «великому» діалозі з музикою, формує час як вибір і розподіл, координацію значущих моментів музичного звучання, *ритмізацію проявів смислу*.

У музичній творчості, як у композиторській, так і у виконавській, стильові означувані та стилістичні означаючі, увінчуючи інтерпретацію (сприйняття або спростування) жанрових умов і канонів музики, виступають знаками й історичного (культури) і особистого (психологічного) часу, залежно від рівня їх узагальненості. На їх основі може відбуватися *концептуалізація часу або – смислове заповнення (виповнення – виконання) креативного часу в музиці* як художнє вираження його (часу) антиномічної екзістенціально-дихотомічної природи. Не випадково Г. Орлов пропонує загальне визначення музики з боку її часових параметрів: «...музику можна визначити як спосіб і результат розчленовування, упорядкування й організації часу. Звук – почуттєвий матеріал музики – матеріалізує час, дозволяє ставити його під контроль, надавати йому всілякі фігурації, а потім – «зупиняти» його невловимий і невідворотний плин в уявних, мислимих кристалічних конструкціях»[138].

До даних слів Г. Орлова хочеться додати: музика є структурованим у звучанні й у такий спосіб осмисленим часом остільки, оскільки – і насамперед – вносить свій «лад і порядок» у почуття й думки людини, прилучаючи її свідомість до смислу, а смисл – до свідомості, здійснюючи «вторинний творчий синтез» емоційного змісту свідомості, обумовлений найглибшою потребою в трансформації «нижчих видів енергії, нерозтрачених і таких, що не знайшли виходу в нормальній (повсякденній – *О. С.*) діяльності організму у вищі види...» Можна назвати це й потребою реалізувати глибинний зміст свідомості на його «вершинних» рівнях, якщо згадати слова Л. Виготського про «зіткнення нереалізованого підсвідомого прагнення зі свідомою частиною нашої поведінки» як про вираження потреби в творчій самореалізації[139].

Таким чином, з боку «чистого» музичного часу, наголошується психологічний аспект пізнання цього феномена, що дозволяє знаходити в ньому своєрідне «психологічне знаряддя» музики, внутрішню техніку музичної свідомості, котра дозволяє розуміти музичне звучання як особливе «перетворення свідомості» – досягнення ним «вершинних можливостей» катарсису.

Звичайно, важко охопити всі, достойні дискусії, параметри музичного часу. Головне, що хотілося сказати: «час» – методично

[138]Орлов Г. Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация). *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 13. Л.: Музыка, 1974. С. 32.

[139]Выготский Л. Педагогическая психология / Под ред. В.В. Давыдова. М.: Педагогика, 1991. С. 281; 282.

необхідна категорія психології мистецтва та музикознавства в їх предметно-пізнавальній єдності. Ця категорія дозволяє реалізовувати глибинний підхід до явищ жанру, стилю, стилістики, композиції, тексту й деяких інших в музиці; діалог музикознавця з «музичним часом» приносить безсумнівну користь обом: час відкриває свого справжнього адресата в людській особистості – в особистій свідомості, знаходить способи спілкування з нею, а музикознавець – визначає нові можливості формування пізнавальних узгоджень з феноменом часу.

РОЗДІЛ 3
СУЧАСНА МУЗИКОЗНАВЧА АНАЛІТИКА ТА ІННОВАЦІЙНИЙ ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО МИСТЕЦТВА

3.1 Предметні інновації сучасного музикознавства та нові аналітичні парадигми мистецтвознавчого аналізу

Інновації сучасного музикознавства – це ті процеси, які пов'язані з новими ініціативами (навіть, можна сказати, «ініціаціями») даної наукової дисципліни, насамперед, стосовно гуманітарного міждисциплінарного діалогу; вони обумовлені місцем науки про музику в соціумі, проблемами культурної свідомості, уявленнями про людину – вихідною характеристикою будь-якої культури – та їх «життєвими модуляціями». Мова йде про зміни в *стилі, жанровому статусі, предметній спрямованості музикознавства в цілому* на сучасному етапі. Не заглиблюючись у спеціальні характеристики кожного з цих аспектів, відзначимо, що, по-перше, сучасне музикознавство все більше заслуговує називатися «постакадемічним», тому що прагне до різноманітних перехідних уявлень про свою структуру й завдання, насамперед, до остаточного подолання розділення історії та теорії музики.

Кожна з названих предметно-методичних сфер музикознавства не здійснила повною мірою своїх претензій на об'єктивний системний завершений науковий підхід; багато з відправних і фундаментальних питань, наприклад, про специфічну природу музики, її предметну основу та засоби художнього діяння,

про контекстуальні властивості музики в культурі, про поняття «музична культура», про музичне мислення та свідомість (і так далі) не можуть бути вирішені зусиллями тільки теорії або тільки історії музики. Як методологічні, вони вимагають синтезу методів різних сфер музикознавчого знання, їх єдиної стратегії. Передумови такої стратегії вже складаються – спонтанним образом, виявляючи, що музикознавство «саме про себе опікується»: залучене до потоку психологічних ідей, що є сьогодні провідними в сфері гуманітарних наук, розширює свій власний понятійний апарат, отже свої змістові та логічні інтенції.

Результатом цієї стратегії стає поява низки принципово нових музикознавчих дисциплін, тобто внутрішній ріст, структурно-системне ускладнення, одночасно, нова й більш активна централізація музикознавства. Зокрема, згадане зближення історичного й теоретичного музикознавства виражається у формуванні моделей теорії історії та історії теорії; *посилена рефлексія музикознавчої свідомості* веде й до побудови «історії історії» і «теорії теорії» – тобто до відокремлення історіології та метаметодології як самостійних форм наукового дослідження. Дані процеси сполучені з явищем авторизації наукового знання – неодмінного фактору інноваційних процесів.

Традиція – інновація – провідна антиномія в галузі не лише художньої, а й наукової творчості. Сторону традиції підтримує колективний досвід наукового співтовариства, канони наукового мислення, що стають обов'язковими та позаособистісними аргументами. Інноваційні аспекти обумовлені особистісними ініціативами, проривами авторських ідеї крізь заслони так званої об'єктивності наукового мислення (його свободи від участі індивідуальної людської свідомості, особистісного відношення).

Зазначений постакадемізм актуальних музикознавчих позицій багато в чому обумовлюється неприкриттям, навіть демонстративністю особистісних поглядів; тому й видається можливим говорити *про відновлення видової специфіки даної наукової дисципліни – про виникнення «авторського епістемологічного музикознавства»*, що не підкоряється не лише офіційним ідеологічним установкам, але й внутрішнім науково-дисциплінарним авторитетам, у тому числі традиційним поняттям та відомим шляхам їх застосування. Стаючи все більш вільною від зовнішніх зобов'язань науковою поетикою і цим виявляючи більш широкі методичні інтенції – найчастіше взаємодіючі з такими, як естетичні, психологічні, соціологічні, текстологічні, деякі інші – музикознавство зустрічається з проблемою теоретичного й технологічного відновлення *аналітичних підходів до музики*, отже дискурсивного перетворення, відновлення предметного змісту аналітичних музикознавчих оцінок. Врахуємо при цьому (як це дозволяє робити матеріал попередніх розділів даної монографії), що метод мистецтвознавчого аналізу передбачає, поряд з диференціацією та структуруванням умов й засобів побудови художнього тексту, зібрання до купи та цілісне синтезуюче представлення *смислового змісту,* що існує як у даному тексті, так і досить далеко за його межами, тобто утворює власний смисловий простір, зданий долати межі не лише простору, а й часу.

Вважаємо достатньо визнаним, що опорною категорією музикознавства у його семіологічному прямуванні є *смисл.* Але, незалежно від визнання категоріального значення поняття про смисл, навіть усіляко дотримуючись логіки традиційного музикознавчого аналізу, не можна не ставити питання про *відкритість смислового призначення*, тобто про *множинність та перемінність семантичних функцій* виразових прийомів й образів в музиці. Семантичний же аналіз музичного *смислового змісту* можливий тільки при включенні музичних явищ, музичних творів до певного культурно-історичного контексту. Таким чином, проблема смислу та проблема культурно-історичних потреб і ціннісних домінант виявляються суміжними, характеризуючи дві сторони єдиного процесу

розвитку людського співтовариства, а історико-культурологічний і семантичний підходи виявляють взаємозумовленість, входячи до єдності музикознавчої методології (з її відповідністю до єдності художньої мови музики).

Культура і музика – два взаємозалежних простори смислових значень; можна визначати *культурну семантику* як детермінанту музичної, але й *музична семантика*, входячи до «смислового світу» культури, як його необхідна частина, впливає на *семантику культури.*

Коротко зупинимося на вищенаведених поняттях, оскільки вони порівняно недавно ввійшли до наукового побуту і все ще викликають суперечливі судження. Суміжність, водночас, розділення понять «культурна семантика» і «семантика культури» не є наслідком випадкової гри слів; дані поняття вказують на принципово різні явища.

Культурна семантика – це механізми й процеси означення, розуміння й трансляції (передачі) інформації, специфічні для даної культури, невід'ємні від її історичних особливостей; вона обов'язково включає явище акультурації (транскультурації), тобто наслідків взаємодії різних соціокультурних систем, та антиномічність (як вираження структурної складності культури)[140]. Антиномічно співвідносяться, наприклад, соціалізація – індивідуація людини (родове – особистісне в ній, «усійне» – «іпостасне» у поняттях П. Флоренського[141]), об'єктивне – суб'єктивне значення культурних артефактів, традиція – новація, нарешті, облагороджування, піднесення людини – профанація життєвих цінностей, приниження, маніпулювання людською свідомістю.

[140]Культурная семантика. *Культурология. XX век. Словарь*. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 228–233.

[141]Флоренский П. Из богословского наследия. *Богословские труды*. М., 1977. Т. XVII. С.85–248.

Останній аспект культурної семантики є свого роду негативним побічним ефектом культурного «вироблення людини»[142]), тобто тим, що суперечить творчим основам культури в цілому. Іноді таку негативну семантику пояснюють цивілізаційними процесами, протиставляючи цивілізацію (як ентропійний процес) культурі як негентропійному фактору. (Інакше важко класифікувати такі явища, як агресія, суїцид, особливо в масових формах, деякі політичні тенденції та явища шоу-бізнесу, певні психоделічні школи, деяке інше.)

Семантика культури свідчить про встановлену та усталену ієрархію значень і форм, артефактів, знакових систем у загальному історичному ході культури, тобто пред'являє результативний аспект комунікації-спілкування; вона передбачає також абстрагований від процесів означення *смисловий зміст* моделювання отриманих результатів, його теоретичне абстрагування та наукове вивчення (наприклад, естетичне, соціологічне, психологічне). Мистецтвознавство (музикознавство) має право займатися і першим, і іншим.

Поняття *«музична семантика» – «семантика музики»* також вказують на різні структурно-функціональні рівні (інституціональні виміри) культури: перше спрямовує до іманентних процесів музичного означення, невід'ємне від безпосередньої даності музичного тексту з урахуванням його звучної сторони; інше відсилає до смислових музичних універсалій, що можуть служити абстрагованою теоретичною моделлю музики, є типологізованими вже з позиції інтересів дисципліни, що займається музикою.

Визначення основного та постійного предмета музикознавчого дослідження – *музики як автономної галузі культурної семантики та семантики музики як необхідного фактору культури*

[142]Ключевский В. Лекции по русской истории. *Собрание сочинений в 8-ми томах*. Т.1. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. С. 15.

(фактору особистісної самосвідомості, реалізації людини в культурі й засобами культури) – вказує на можливості музики інтегрувати й перетворювати культурні смисли, продукувати нові смислові значення і знакові форми, відкривати нові символічні можливості людської свідомості шляхом розширення власної «семантичної пам'яті», тобто накопичення іманентного текстологічного досвіду. Це і є «самозростаючий логос» музики – музика як генеративна поетика, породжуючий контекст установок культури, «вторинна моделююча система», здатна прогнозувати шляхи розвитку людської спільноти. Такий підхід до музики протистоїть загальноприйнятому в естетичних і культурологічних роботах (наприклад, у роботах М. Кагана [7]) розгляду музики, котрий зосереджує увагу на позамузичних чинниках музики, на обумовленості знакової системи музики культурно-історичними умовами, на її залежності від інших інституціональних форм, тобто, по суті, на її не-самостійності, резонансності.

Про необхідність і правомірність оновленого епістемологічного підходу свідчать процеси, що відбуваються сьогодні в музичній культурі – сьогоднішній стан музичної свідомості культури. Інакше кажучи, інновації думки про музику в багатьох відношеннях обумовлені принциповими структурними й змістовними змінами самої музики, які «підказують» нові музикознавчі ідеї. У відповідь музикознавче дослідження також здатне прояснити, обґрунтувати шляхи розвитку музики як художньо-комунікативного феномена, запропонувати «семантику можливих світів» (поняття В. Руднєва) музики, тобто віртуальну футуристичну модель музичної семантики.

Так, сьогодні композиторська творчість виявляє нову важливу тенденцію культури – протест проти індивідуалізму, особистісного аутизму (символічного інтеракціонизму), що не скасовує, але навіть посилює увагу до людині як до суб'єкта й об'єкта культури. Одна з найважливіших і важких проблем європейської

культури останніх двох століть (можливо, навіть трьох) – проблема секуляризації людської свідомості, як у соціальній, так і в особистісній формах її «упредметнення». Причому свого роду противагою зменшенню соціально-психологічної ролі релігії стає перебільшення демиургічних здатностей відособленої особистості, зокрема, художника. Художницький «бунт індивідуальності», іноді в екстремальній формі, сприймається яка доказ її виключних прав, підкреслює історично сформоване протистояння колективних релігійно-обрядових та індивідуалізованих автономно-естетичних функцій художніх форм. На перший погляд, не музикознавча, дана проблема дає можливість деяких нових припущень і вирішень саме завдяки зверненню до музики, зокрема композиторського періоду її історії.

По-перше, як би далеко не пішов композиторський індивідуалізм і як би не підтримувалася нова міфотворчість навколо деяких художніх особистостей, що виправдовується дійсно здійсненими ними творчими, у тому числі, музично-стильовими відкриттями, фундаментом європейського музичного професіоналізму та однією з першооснов мови музики залишається система канонічних церковних жанрів, храмова християнська традиція, що, між іншим, суттєво відрізняє історичний досвід музики від інших видів мистецтва – відрізняє якість «музикальності» від, приміром, «літературності». Претендуючи на нову сакральність, композиторська творчість нового й новітнього часу змушена вертатися до культових джерел музики – і тематично, «програмно», і інтонаційно, не говорячи вже про постійне звернення світських композиторів до канонічних церковних текстів. Таким чином, музика сама протистоїть спробам її переводу до сфери секуляризованої «обмирщенної» духовності, якщо така можлива. Є й ще один цікавий аспект: церковні жанри еволюціонують завдяки привнесенню в них нового стильового змісту з боку світської музики (коли композитори звертаються до написання мес,

реквіємів, літургій, псалмів і т. д.), а світська музична мова долучається до онтологічних глибин культової музики і у такий спосіб облагороджується, піднімає свої семантичні можливості до символічних. Сьогодні процес такого залучення набуває особливої значимості і стає дуже широким, тому що композиторська творчість у своїй стильовій емансипації й декларації естетичної незалежності дійшла, очевидно, до граничної риси: як інакше зрозуміти проголошений В. Мартиновим «кінець часу композиторів», подібні до цього висловлення К. Пендерецкого, нарешті, ідеї «нової анонімності автора» В. Сильвестрова (див., зокрема, працю М. Катунян[143])

Канонічні жанри сьогодні відроджуються широким фронтом саме у вторинній композиторській творчості, і це, на наш погляд, є важливим показником повернення до культури в її головному значенні соборності – єднання в дусі, у вершинних уявленнях про смисл. Це повернення симптоматичне для культури в цілому й дозволяє говорити про те, що сьогодні найбільш гострою потребою є подолання психологічної роз'єднаності людей, що приводить і до роз'єднаності людини із самою собою, до втрати цілісності особистісної свідомості.

Таким чином, музика виявляє нові, що стають поступово домінантними, творчі завдання людини: освоївши до межі індивидуацію та цілком переживши трагедію від'єднання, підкорити досвід самопізнання й особистісної презентації відкриттю єдиного буттєвого простору, а це означає піднятися до вищих смислових інстанцій, оскільки, по слушному зауваженню Тейяра де Шардена, усе, що піднімається високо, зближається. Таким чином, музика також виражає (причому, безпосередніше за інші художні форми) корінну *семантичну опозицію культури* (яку слід віднести до універсалій

[143]Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова. *Музыка из бывшего СССР. Сборник статей*. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 41–74.

культури) – опозицію релігійного – мирського у свідомості, храмової – театрально-філармонічної практик і жанрових систем, нарешті, меморіальної та мнемонічної ціннісної установок.

Метод «семантичних опозицій», який є провідним в дослідженнях С. Аверінцева, М. Бахтіна, Г. Гессе[144], дозволяє характеризувати культуру, досліджувану на основі вхідних у неї галузей творчості, як цілісну структуру, обґрунтовувати таким чином явище «стилю світогляду» – системи уявлень людини про її відносини зі світом та самою собою, шляхи і способи самооцінки. Провідною семантичною опозицією музичної культури останніх двох століть, втім, що має глибоке історичне коріння, стає відокремлення та взаємодія трагедійного та посттрагічного типів естетичної свідомості.

Поняття з приставкою «пост» і саме «посттрагічне» сьогодні нерідко зустрічаються на сторінках найрізноманітніших за дисциплінарною спрямованості робіт – це типовий симптом культурної свідомості, що переживає «кінець часу», тобто свідомості кризового перехідного історичного періоду (найчастіше зустрічаються поняття «постіндустріальне», «постсоціалістичне» «постструктуралістське», «постмодерністське», «постатеїстичне», «посткомпозиторське» і т. д.). Безсумнівно, проблема й тема посттрагічного є відкритою, як і тема трагічного; очевидно, є такі проблеми, які можна лише відкрити, тому що вони постійно супроводжують екзистенціальний досвід людини, виявляють його «головний нерв».

Індивідуально-біографічні аспекти композиторської творчості створюють особливого роду аналітичні проблеми. Свідомість

[144]Аверинцев С. Поэтка ранневизантийской литературы. М.: «Coda», 1997.
Бахтин М. Эпос и роман. *М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М.: Художественная литература, 1975. С. 447– 483.
Гессе Г. Игра в бисер. М.: Художественная литература, 1969.

музиканта-художника з його неповторним психологічним малюнком втілюється в текстах його творів, так сказати залишає в них свій «дактилоскопічний відбиток», по якому можна судити й про особистісні особливості, що часом неусвідомлювані самим автором й не завжди виявляються в обставинах його життєвого шляху, в його життєвій – за межами творчості – позиції. Отже, єдина об'єктивність, надана досліднику-мистецтвознавцю, у тому числі й у якості «образу автора», головний коректний аргумент в аналітичних характеристиках – композиційна предметність (артефактність) твору. Однак, вивчення художнього тексту з його композиційної сторони у випадку образно-емоційної реконструкції мислення композитора (письменника, живописця, актора і т. д.) вимагає, по-перше, дослідницької співтворчості як спілкування (діалогу) особистісних свідомостей (діалогу «Я» – «Інший» як «Я-В-Іншому»; «Іншій-В-Мені»), по-друге, пролонгації діалогічного методу в сфері *інтертекстуального стилістичного аналізу* – як його верифікації.

Залучення даного висловлення – тексту музичного твору – до різних життєвих і художніх контекстів веде до нагромадження його «стилістичних обертонів» (М. Бахтін), *стилістичних переакцентуацій*. Виникаюча при цьому внутрішньотекстова стилістична перехідність виявляє постійне поновлення – перетворення семантичних інтенцій музичного тексту, тобто «множинність єдиного» у музичній семантиці – як відбиття різноманіття процесів *творчої рецепції – апперцепції.* Останні поняття, будучи психологічними, свідчать про важливість психологічного підходу в музикознавстві у випадку дослідження глибинних творчих процесів. Але вони свідчать, водночас, і про те, що саме музикознавчим шляхом, досліджуючи зміст музичного тексту «стилістичну гру» всередині нього, можна довести, яким чином відбуваються ці процеси апперцепції у людській свідомості, до яких нових мовних синтезів вони ведуть.

Багато явищ, що входять до структури музичного мистецтва, ведуть до активної різнобічної контекстуалізації заради свого повного визначення й змістовного розкриття. Залишаючись опорною частиною об'єктивно існуючого та іманентно закономірного «світу мистецтва», вони репрезентують можливості та умови переходу – тривалої трансляції специфічного змісту художнього артефакту в різні сфери життєвого досвіду культури, і у зворотному напрямку, з широкого життєвого простору до методів художнього моделювання важливих для людського співтовариства відносин. Серед подібних явищ, насамперед, виділяються, як центральні, *твір, образ, мова,* з похідними від них *формою, значенням, мовленням*; також важливим явищем стосовно структурно-семантичних властивостей музичного матеріалу є *автор (авторство),* тобто ефект безпосередньої присутності людини, індивідуальної особистості в процесі музичної творчості.

Поняття про авторську презумпцію музичної ідеї провокує введення *свідомості, розуміння й осмислення* до кола особливих музичних феноменів, причому вони досить своєрідно адаптуються до нового пізнавального контексту (у порівнянні з їх філософським або психологічним теоретичним застосуванням), тобто до змістовно-формальних показників музичного мистецтва: у більшості випадків додається термін «музичний», який сам по собі не є однозначно трактованим. Поняття про *музичне* виступає цілком самостійним, оскільки воно звернене до загального ціннісного призначення музики, тому повинне бути включене в обговорення тих сторін музично-творчого процесу, тих найбільш стійких результатів даного процесу, які свідчать про його особливу пізнавальну природу, явну й сховану релевантність, енактивистські тенденції та знаково-символічні функції.

Усі названі явища поєднуються поняттям епістеми, тобто репрезентують той рівень пізнавального процесу, який, локалізуючись у музичній творчості, актуалізує визначення музичних

епістем, свідчить про актуальність розвитку епістемологічного підходу до структурно-смислових функцій музичного мистецтва, спонукає до становлення музичної епістемології як актуальної музикознавчої дисципліни.

У низці музикознавчих досліджень розбудовуються підходи до феномена музики й музичного, з різних дефінітивних позицій, однак вони ще не придбали достатньої методичної ясності й системної єдності[145].

Як це передбачає епістемологічний підхід, поняття *пізнання* припускає включення явищ розуміння і оцінки, а також єдність суб'єктивного та об'єктивного планів, стимулів пізнавального процесу. Даний підхід націлений на визначення інтегративних моментів та інструментів людського пізнання, що дозволяють йому здійснюватися як цілісному творчому акту, котрий охоплює всі, без винятку, сфери зовнішнього й внутрішнього буття, доступні людині в її культурно-історичному досвіді. Специфіка епістемологічного підходу визначається саме тим, що він дозволяє знаходити в людському суб'єкті, отже, у результатах, продуктах його діяльності, одночасно й унікальні відкриття особистісної свідомості, і історичний досвід культури, пов'язаний

[145]Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления : сост. и ред. М. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.

Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.

Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.

Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. К.: Музична Україна. 1989. С. 28–34.

Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. К.: Музыка, 1987. 182 с.

Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. К.: Лыбидь, 1990. 184 с.

Tarasti E. Music as sign and process // Analytica: Studies in the description and analysis of music. Uppsala, 1985. P. 97–115.

з її духовно-матеріальною основою – так само як і з її синергійними символічними обріями.

На сьогоднішній день епістемологічна тенденція стає переважною в сфері тих філософських пошуків, які проводяться на межі з мовознавством та соціальною психологією, зачіпаючи окремі параметри мистецтвознавчих умоглядів[146]. Так, усе частіше зустрічаються дослідницькі спроби поглибити історичні та психологічні підстави гуманітарних наук, виявити їх дискусійні моменти як відбиття парадоксів самого людського існування. Звідси посилення уваги до «ментальних станів» людської свідомості як його базових одиниць і факторів мовного мислення[147]. Деякі позиції генеративної лінгвістики, що дозволяють пояснювати складні взаємодії між «граматиками» мови та свідомості, потребують більш глибокого наукового розуміння, що дозволяє виробляти

[146]Алюшин А. , Князева Е. Эндофизический поворот в эпистемологии, или Попытка увидеть мир изнутри // Философия и культура. 2009. № 5. С. 80–91.

Голубинская А. Релевантность сознания и виртуально-информационной среды как фактор социальной стратификации. Дис. ...канд. филос. наук: 09.00.11«Социальная философия». Нижний Новгород, 2018. 167 с.

Князева Е. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. М.: «Humanitas», 2014. 352 с.

Кудряшова Т. Онтология языков познания. Автореф. дис. докт. филос. наук: 09.00.01«Онтология и теория познания». Иваново, 2005. 40 с.

Матурана У., Варела Ф. Древо познания: Биологические корни человеческого понимания. Пер. с англ. Ю. А. Данилова. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 224 с.

Станжевский Ф. Индивидуализм в философии сознания и индивидуалистические концепции ментального состояния. Дис. ...канд. филос. наук: 09.00.13 «Философия и история религии, философская антропология, философия культуры». Санкт-Петербург, 2017. 176 с.

Хахалова А. Телесно-аффективное основание самосознания. Дис. ...канд. философ. наук: 09.00.01 «Онтология и теория познания». Волгоград, 2017. 154 с.

[147]Станжевский Ф. Индивидуализм в философии сознания и индивидуалистические концепции ментального состояния. Дис. ...канд. филос. наук: 09.00.13 «Философия и история религии, философская антропология, философия культуры». Санкт-Петербург, 2017. 176 с.

адекватний пізнавальним процесам термінологічний апарат. Зокрема, дані позиції обумовлюють і концепцію енактивізму (Князєва Т.[148]), засновану на ідеї ініціюючої динаміку зовнішнього середовища свідомості, що дозволяє створювати альтернативні холістичні філософські концепції свідомості і розширювати контекстуальні умови культурологічних та лінгвістичних досліджень. Звернення до різних граней проблеми «свідомість – зовнішня дійсність» дозволяє відновлювати критерії й показники смислової релевантності соціально важливої дії, у тому числі в пізнавальній сфері, з різних її сторін і на різних рівнях її суб'єктивації (Голубинська А., 2018[149]).

Можна вважати вже встановленим той факт, що саме в епістемологічному ключі можуть бути визначеними якісні параметри таких явищ, як «внутрішня форма мови», «мова пізнання», «інтенціональність мови мистецтва», «художня символіка», деякі інші (Кудряшова Т., 2005). Розглядаючи категорію «мови пізнання», Т. Кудряшова пропонує вводити до її контенту «весь спектр знаково-символічних, вербальних і невербальних засобів, що дозволяють сприймати й осягати світ, розуміти, переживати, відчувати, пояснювати й описувати його, створюючи уявлення, образи, думки, концепти, твори мистецтва, системи знань, теорії», включаючи «мову щоденності, що спирається на природні національні мови, невербальні мови, які функціонують у вигляді мови жестів, міміки, інших телорухів, внутрішні монологічні мови, мови науки, мистецтва, релігії, містики, міфу і т. д., не обов'язково об'єднані наявністю загальних «мовних ознак»

[148]Князева Е. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. М.: «Humanitas», 2014. 352 с.

[149]Голубинская А. Релевантность сознания и виртуально-информационной среды как фактор социальной стратификации. Дис. ...канд. филос. наук: 09.00.11«Социальная философия». Нижний Новгород, 2018. 167 с.

(системність, зміст, словник, граматика, соціалізації та ін.)...»[150] Отже, вона пропонує в якості головного критерію розглядати цілісну пізнавальну активність людини – її сутність, внутрішню структуру свідомості, *смислову будову самосвідомості*. Даний аспект вивчення «мовного пізнання» і свідомості притягає феноменологчні поняття, у тому числі інтенціональність і модальний підхід – адже «категорія Внутрішньої форми відрізняється від категорії ейдоса своєю динамічною сутністю»[151]. Але головне те, що він надзвичайно актуалізує опору на художній матеріал – звернення до мови (мов) мистецтва, як до тієї сфери, у якій проявляється «друга природа» людини, досягають повної автономії, тому найбільше наближають до трансцендентної реальності, *символічні принципи побудови мови*. Причому підкреслюється, що потреба в символізації залишається однією з фундаментальних для життєвого здійснення людини та її самовдосконалення, отже мова мистецтва є головним інструментом задоволення пізнавальних інтересів людського співтовариства. Як вдало підкреслює Т. Кудряшова, художня символіка дозволяє людині створювати новий світ смислів і предметів, більш актуальний і істотний, продуктивний і важливий, аніж наявний, при цьому походження художньої семантики залишається «таємничим», завуальованим, специфічною природою художньої мови та вибором художнього матеріалу, починаючи від буквально речових реалій і йдучи до образних уявлень. Справжній художній символ виникає тоді, коли формується «складна ноетико-ноематична єдність», що дозволяє реформувати, продовжувати в нових семантичних модальностях раніше досягнутий і формалізований досвід культурної свідомості. «Специфіка мови мистецтва полягає в тому, що вона

[150]Кудряшова Т. Онтология языков познания. Автореф. дис. докт. филос. наук: 09.00.01«Онтология и теория познания». Иваново, 2005. С. 4–5.

[151]Там же. С. 22

виражає не формальні значення скорочених форм культури, а створює умови для знаходження досі невідомих значень і вказує на них, причому заздалегідь припускаючи їх багатозначність, багатошаровість, суперечливість, а тому символічність»[152].

Однак теоретична концепція даного дослідження, як і низки інших, залишається далекою від конкретного художнього аналізу, тому запропоновані епістомологічні поняття не доведені до визначення художніх епістем, залишаються на рівні загального категоріального словника естетики, феноменології, соціальній психології. З подібними ефектами «катексиса», тобто витиснення поняття в іншу сферу – або в гранично відвернену, у якій воно залишається попередньою номінацією, тобто не стає діючим інструментом наукового обговорення, або на інший предметний рівень, на якому відбувається підміна вихідного поняття низкою інших, знаходимо не тільки у філософських, але й у музикознавчих дослідженнях. Разом з тим, питання найчастіше ставиться правильно: як можлива об'єктивація психологічних феноменів, у тому числі любові, емпатії, розуміння; що значить поєднувати свідомості в створенні загального смислового світу, ціннісного досвіду; якою є дійсна природа – внутрішня форма – мови і яким чином формується та об'єктивується головна символіка культури?

На даних питаннях будується сьогодні новий «епістемологічний простір» гуманітарних досліджень, стурбованих «ступенями розбіжності між мовою» та «досвідом (життям)»[153].

Провідна епістемологічна термінологія залишається прерогативою наукової абстракції остільки, оскільки обумовлена

[152]Кудряшова Т. Онтология языков познания. Автореф. дис. докт. филос. наук: 09.00.01«Онтология и теория познания». Иваново, 2005. С. 33–34.

[153]Хахалова А. Телесно-аффективное основание самосознания. Дис. ...канд. философ. наук: 09.00.01 «Онтология и теория познания». Волгоград, 2017. 154 с.

трансцендентною смисловою реальністю; вона потребує конкретизації та докладання до певних і доступних для аналізу форм культури в тій мірі, в якій трансцендентний смисловий світ відтворюється в них і стає актуальним регулятором життєвих відносин. Вона ініціюється особливими відношеннями, що виникають між «ціннісними транценденталіями» і артефактним обладнанням культури, одночасно з цим стає способом їх репрезентації й пояснення.

Давно й далеко пішовши від первісної системи понять, установлюваної М. Фуко[154], епістемологічний дискурс, проте, орієнтується на ті відносини, свого роду «історичні апріорі», які виникають між умовами існування та формами культури – і конкретними способами пізнання та оцінки, упорядкування *людського досвіду*. Він націлюється на визначення продуктивних способів «відношень до відношень», тобто моделює в знятому вигляді процес освоєння смислової умовної та речовно-мовної «безумовної» реальностей в їх історичній і особистісній синхронізації. Тому, враховуючи складність феноменів, яким займається епістемологія, переважаючими в ній стають методи *інтерпретації* та *формалізуючого пояснення. При цьому* в якості епістеми, тобто цілісної пізнавальної установки, що фіксує результативне *діюче зусилля* по організації людської реальності, може виступати як зовнішній матеріально-речовий, так і іманентно психологічний показник; однак головними стають ті фактори й форми, що свідчать про можливість поєднувати зовнішній і внутрішній, віддалений невидимий, але передбачуваний, і близький, доступний, але підвладний часовим змінам, плани життєвого досвіду людини. Синхронність дії, думки, творчого задуму, зусилля по перетворенню – подоланню часової нестійкості буття осмислюється

[154]*Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Спб.:А-cad, 1994.* 408 с.

в методичних позиціях е*нактівізма*, що стають сьогодні найбільш продуктивними в сфері епістомологічної теорії[155].

У світлі енактівізма нової якості набуває поняття *досвіду,* у тому числі *творчого досвіду – музичного досвіду,* оскільки в ньому відбите уявлення про складність і рухливість людської свідомості, її внутрішня та зовнішня активність в їх взаємозумовленості та інтенціонально-предметній вираженості; воно дозволяє вказувати на процеси «вдіяння» свідомості, завдяки її психологічній – ноематичній – активності, у навколишній світ і реалії культури, на «енактівацію середовища» людською творчістю.

Як категорія епістемології, що вийшла з предметного горнила феноменології, *досвід* представляє єдність пізнавальних здатностей людини, котрі допускають реалізацію, тобто входження до певного життєвого контексту, включення до соціального регламенту – умов спільного проживання людей. Він є проекцією життєвої реальності (для даного суб'єкта) у тому ж ступені, у якому життєва реальність, доступні умови *життєвої гри* проектуються залежно від досвіду. І хоча категорія досвіду допускає диференціацію, у відповідності до тих пізнавальних границь і напрямків, у яких діє людський розум, головне в *досвідній реалізації* людини – цілісність, що рівнозначна цілісності присутності людини у світі; отже досвід є ділимим з боку умов життєвої (соціальної, культурної) реальності, але єдиним і тотальним з боку людини, оскільки з даної сторони вимагає *включення – енактівізації,* що й стає його ключовою характеристикою.

Це включення можливе лише у взаємодії з тим, що виступає для людини *реальністю* свідомості та вчинку, відкривається в цій якості, і, звичайно, мова тут повинна йти не про так звані об'єктивні предметно-матеріальні реалії навколишнього світу, хоча

[155]Хахалова А. Телесно-аффективное основание самосознания. Дис. ...канд. философ. наук: 09.00.01 «Онтология и теория познания». Волгоград, 2017. 154 с.

вони й важливі самі по собі, але про ті *суб'єктивні значення даних реалій,* які придбають досить широкий психологічний резонанс, стають стійкою частиною колективних уявлень, апробовані колективними установками, тобто є частиною колективної пам'яті, отже – однією зі складових пам'яті культури; пам'ять культури завжди має колективні основи, й саме в них накопичуються її символічні властивості.

Останні можуть виражатися, упредметнюватися, транслюватися різними шляхами, входити у вербальні мовні та інші знакові системи, приймаючи на себе функції об'єктивного плану культурних взаємин. Вони сприяють появі артефактного шару культури як результату уречевлення – експлікації того психологічного досвіду, котрий повинен залишатися апріорною передумовою культури на *всіх* стадіях її історичного розвитку, але тому повинен повторюватися, підтримуватися, відтворюватися, безперестанно репродукуватися, отже, *переживатися й формувати індивідуальні відношення.*

Вже не вимагає особливих доказів та обставина, що *пам'ять є головною реальністю колективної людської свідомості*[156]*;* але все ще варто пояснювати, чому це відбувається. По-перше, пам'ять стає загальнолюдською формою накопичення, зберігання й передачі досвіду завдяки тому, що існує в множинних індивідуальних іпостасях, усуспільнюється на їх основі, причому, у тому числі, і предметно-матеріальним шляхом; по-друге, вона активізує вкорінені у свідомості досвідні моделі, способи відношень зі світом,

[156]Див. про це: Бахтин М. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд.; сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Выготский Л. Психология искусства. М.: Просвещение, 1968. 280 с.

Выготский Л. О психологических системах // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. М.: Педагогика, 1982. С. 109–131.

Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

забезпечуючи їх почуттєву презумпцію, тобто форму переживання. Саме останнє спонукає до дій, будить волю до вчинку й засвідченню особистих можливостей.

Запроваджуючи до кола енактивістських понять ноетичні категорії віри, любові, гри, поєднуючи їх з поняттям досвіду, можна припустити епістемологічну, тобто й абстраговану, й конкретно-прикладну, тобто діючу залежно від вибраного мовного матеріалу, формулу взаємодії людської свідомості й продукованої – освоюваної нею реальності, тобто продуктивну й по відношенню до музично-творчих реалій.

Життєва *реальність* з її змістовою багаторівневістю – предмет людської *віри та гри*; те, що людина може й прагне, здатна зробити стосовно неї, представляє її цілісний особистісний (індивідуалізований і соціалізований рівною мірою) *досвід*; зв'язки-взаємодії між реальністю та досвідом, а також способи, види й форми репрезентації даного зв'язку в просторі й часі життя репрезентує *переживання* – як постійний модератор залежності досвіду від реальності і реальності від досвіду. Тому й *переживання,* його емоційне фарбування, характер протікання й вираження, стає не лише важливою *психологічною реалією культури*, за допомогою якої можна виявити способи конструювання реальності та її переважаючі моделі, що концентрують показники досвіду; воно стає показником рівня дієвості, «вдіяння» особистісної свідомості, так сказати «*квантором всезагальності*» для творчого пізнання. Естетичне переживання в єдності з екзистенціалом любові утворюють вершинну форму людського психологічного досвіду та специфікується у *феномені музичного.*

Виходячи з вищевикладеного, поняття *музичної епістеми* передбачає змістову єдність думки про музику та музики як форми осмислення, тобто *внутрішньої форми життя свідомості* – показника його континуальності, модальності та енактівізму – спрямованості на вдіяння. Музичні епістеми повинні утворювати єдину систему

пізнавальних орієнтирів, покликаних: зміцнювати художньо-смисловий лад музики; розбудовувати, виявляти музикальність як найвище кваліа людської свідомості і необхідну умову (якість) художнього світу взагалі; забезпечувати «семантику прецедентності»[157] як для загальних смислових установок свідомості (з боку трансцендентної реальності), так і для символічних музичних форм і способів вираження, інтерпретативних ресурсів музичного мистецтва.

«Семантика прецедентності» є основою музично-логічної системи, базується на повторюваності, пізнаваності, досягненні значимості, поновлюванні значень музичного висловлення, що дозволяють йому ставати художньо-психологічним артефактом та набувати структурно-функціональних ознак тексту/твору. Усі складові, конструктивні частини даної системи можуть розглядатися як провідники смислових відношень і модератори музично-пізнавального досвіду, тобто як музичні епістеми.

Відтак музикознавча епістемологія визначається низкою чинників, з яких домінуючим стає необхідність створення нової теоретичної платформи для обговорення смислових прецедентів і символічних форм музики в їх єдності та постійній взаємозумовленості. Також істотною є потреба уточнити категоріальний статус провідних музикознавчих понять, серед яких твір, форма, мова, образ, свідомість, мислення, прояснити поняття й критерії музикальності. Окремої уваги заслуговує зростаюча активність понять *внутрішньої форми та внутрішньої людини,* що поєднують пізнавальні зусилля різних гуманітарних дисциплін[158].

---

[157]*Караулов* Ю. *Русский язык* и *языковая личность.* Изд. 7-е. М.: Издательство ЛКИ. *2010.* 264 с.

[158]Шпет Г. Мысль и слово. Избранные труды. М.: РОССПЭН, 2005. 686 с. АК РФ.

Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 2006. 216 с.

Щедровицкий Д. Внутренний человек. Электронное издание, М., 2016. URL: http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5_Vnutrenniy_chelovek.pdf

Музична епістема формується й виявляється залежно від «пізнавальної оптики», від критерію вивчення – точки зору дослідника; її визначають методологічний рівень та понятійний інструментарій дослідження, однак не менш важливим є й залучений, використаний ним художній матеріал.

Художнім матеріалом епістемологічного аналізу музики є той, який дозволяє реконструювати прямі й зворотні зв'язки музичних смислових значень на шляху формування цілісної семантичної системи музики, тобто він покликаний свідчити про відкритий характер смислової системи музичної творчості. Він також дозволяє визначати *музикальність* як ключовий концепт іманентного змісту музики, її власний «*квантор загальності*».

З репрезентуючих епістемологічний підхід у музикознавстві понять виділяються ті, який пов'язані з параметрами *внутрішнього,* насамперед *внутрішньої форми* – як іманентної форми творчого процесу, мислення, свідомості, мови, як системної будови внутрішнього світу особистості й художнього світу музики в їх безсумнівній єдності та цілісності. Їх обговорення веде до відокремлення поняття «прецедентних смислів», змушує підкреслювати важливу пізнавальну роль явища прецедентності в сфері творчого досвіду.

«Семантика прецедентності», що існує на основі музичної творчості і відповідна до принципів музичної мови, обумовлює рух музикознавчої думки та її власну «семантичну гру» з реальністю. Вона є головною передумовою формування, як необхідної частини музичної епістемології, власної семіосфери музикознавства, зверненої, як і музичне мистецтво, до семантики ймовірних світів...

3.2 Інтерпретативний час та мова музики

Категорія часу супроводжує музикознавство на всіх його пізнавальних рівнях: аксіологічному культурно-семантичному, праксеологічному жанровому, музично-стильовому текстологічному, нарешті на мовному – як на рівні глибинної генеративної поетики музики. Так, змінюють одна одну форми часових уявлень, що утворюють послідовність епістем – пізнавальних установок: час культури, жанровий час як певний історичний час музики, стильовий час – як образно-символічний ідеаційний, що запускає механізм концептуалізації, а також композиційний час, як суміжний між попереднім стильовим і наступним, мовним, рівнями; останній виступає як час і місце безпосереднього створення і виконання музичного твору.

Через композиційний час – способи його організації, тобто на межі стильового й знаково-стилістичного кіл виразовості, набуває актуальності й конкретизації поняття сучасності – саме у зв'язку з іманентним логосом музики, тобто в поняттєво «чистому» і абсолютному значенні, як те, що створене в хронологічно найближчому контексті й часто ще не має повністю ясних, певних жанрово-стильових показників, тому вимагає безпосереднього збагнення якостей музичного тексту – освоєння, оцінок, буквальної співприсутності йому, тобто аналітичного проникнення до музичного матеріалу.

Але слід пам'ятати, що в кожної історичної епохи була така – власна – найближча сучасність, тобто слід пам'ятати, що сучасність – це *різновид історичної ситуації*. Тому при звертанні до хронологічно віддалених музично-історичних явищ такими цінними й корисними є *свідчення* (особливо важливі прямі свідки) у формі слухацьких відкликів, критичних заміток, дослідницьких праць, мемуарних записів і т. д.

Взаємодія ціннісного досвіду музики і можливості його смислового збереження – реконструкції, його інтерпретативної

реорганізації обумовлена *художньо-семантичною природою часу в музиці*, тобто *особливостями феномена музичного часу,* що виростає на специфічній мовній основі. Цей феномен вимагає спеціальних критеріїв вивчення, насамперед, розвитку *історико-семіологічного підходу.*

Людина вчиться у історії; історія, оскільки це історія *людства*, «вчиться» у людини. За цим риторичним вираженням таїться драма відносин людини з часовИми (та тимчасОвими) масштабами життя. Дуже розповсюдженим є судження, що історія ще нікого нічому не навчила... Однак, чи можна йому довіряти?

Якщо порівняти родове сукупне людство з цілісним живим організмом, то історичне знання виявляється його нервовою системою, яка пронизує всі ділянки тіла, стимулює діяльність усіх органів і передає сигнали від них у центральний орган керування – мозок, функції якого в структурі історичного знання бере на себе його методологія. Найбільш істотне в методології – це з'ясування *доцільності знання*, тобто відповідь на запитання, куди воно веде й *навіщо* існує.

Загальновідомою є думка Платона про те, що правильно поставлені питання – це половина навчання, тобто відповіді на них. Тому спробуємо позначити ті *похідні* питання, які виникають при спробі відповісти на магістральне *методологічне* питання про сучасне значення історичного знання в його причетності до уявлень про гуманітарну культуру та її просторово-часові координати – хронотопічні виміри. Це означає й виявлення необхідної й достатньої *кількості таких* питань, визначення їх *порядку та категоріальної вагомості*. Сьогодні існує потреба створення словника сучасного історика як гуманітарія широкого профілю, небайдужого до питань художнього функціонування культури, як важливої сторони її самовизначення в *ході історії.* З боку історії мистецтва, зокрема історії музики, виникають суттєві підказки щодо дійсного змісту та призначення історичних процесів в їх

невід'ємності від буття культури, від екзистенції людської особистості. Невипадково дійсно великі історики не минали питань про художню творчість та особистості митців.

Пов'язаний з вивченням особливої художньо-творчої матерії, музикознавець ближче інших мистецтвознавців може наблизитися до глибинного смислового змісту людської історії – до феномена *людяності,* який від часу Конфуція до епохи М. Бахтіна виявляється дійсним «фактором Х» в історичній еволюції людини.

Грецьке слово «історія», яке, як пише В. Даль, від давніх часів прийняте всіма європейськими мовами, трактується як розповідь про події або пригоди, опис побуту й обставин життя народу[159], тобто відразу вказує на використання слова як основного інструмента історичного відображення світу, пов'язаного з розвитком раціонально-логічних форм усвідомлення дійсності, апелює до когнітивних здатностей людини, до «простору знання». Слово (словесна логоформа) швидко перетворюється з допоміжного інструмента на головний предмет історичного пізнання, фактор формування текстової пам'яті людського співтовариства, зближаючи, аж до ототожнення, історію й історіографію. Іншою особливістю історичного знання, яка також проявляється дуже рано, є його широта, що передбачає порівняння – компаративний підхід, здатність розмежовувати предмети історичного вивчення, але з метою виявлення їх загального значення.

Про граничну широту історії та її устремління до універсальних показників буття свідчить визначення Р. Віппера: «*Історією* ми називаємо науку про долі роду людського на землі. Науці цій легко зібрати множину відомостей про часи, найближчі до нашого. У суспільстві освіченому турбуються про те, щоб залишилася пам'ять про пережите, ведуть записи про події й людські порядки.

[159] Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х тт. Т. 2. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. С. 54.

Але чим далі назад у минулі століття, тем менше зустрінемо ми такої турботи, тем менше записів»[160]. Наведені слова унаочнюють три типові ознаки історичного знання, котрі можна віднести до характеристик історичної реальності: опору на дійсне, фактичне, на життя людей; використання письмових свідчень цього життя, фактографії – через неможливість для історика бути присутнім безпосередньо в минулому; особливу важливість прадавніх першоджерел і підтвердження їх дійсності, вірогідності.

Парадоксальна подвійність історії як *предметної галузі* пізнання полягає в тому, що її головною реальністю є *існування людської спільноти у часі*, яке утворює власний хід історії; але ця реальність виникає у відображеному вигляді – за допомогою умовності словесного опису, умовних змістових структур текстів, які можуть бути віднесеними до першоджерел. Сказане пояснює, чому В. Ключевський пропонує «подвійне» визначення історії: як руху в часі, процесу; як пізнання процесу. Крім наголосу на понятті часу, у значенні ключового російський історик висуває поняття «людського гуртожитку», що відбиває «смисл історії»; за його думкою, історія, як окрема наука, спеціальна сфера наукового знання повинна вивчати *історичний процес*, тобто хід, умови й досягнення людського гуртожитку або «життя людства» у його розвитку й результатах»[161].

В. Ключевський створює спеціальну теоретичну концепцію історичного знання, у центр якої поміщає людину, але як культурну колективну істота, тобто в її взаємозалежності з властивостями й діями сил, котрі організують історичний процес, виступають його «кінетикою». Саме ця «людинознавча» сторона історичного навчання Ключевського змушує його ставити запитання про «таємницю історичного процесу», пов'язану з «енергією розвитку народу», що діє на основі «спілкування й наступності» як засобів людського гуртожитку. Важливість людського фактору історії зберігається й тоді, коли Ключевський міркує про необхідні передумови виникнення спільності між людьми: «Це загальне можливе при двох умовах: щоб люди розуміли один одному й щоб допомагали один одному... Ці умови утворюються двома загальними здатностями: *розумом*, який діє за однаковими законами мислення та у силу загальної потреби пізнання, і *волею*, що викликає дії для задоволення потреб...»[162]. Додамо, що під волею історик розумів те психологічне начало, яке виявляє людську індивідуальність та її особистісне призначення. Таким чином, умовами, факторами дії історичного часу стають і психологічні властивості людського індивідуума, смислові потреби особистості.

Тому до предметної сфери історичного знання входять розуміння, розум, воля, як суто людські властивості, що дістають усуспільненого – загальноісторичного – значення й визначають ті процеси спілкування та передачі накопиченого досвіду, у яких накопичується й проявляється особлива творча енергія *історичного руху людського співтовариства в часі*. «Об'єктивність» історичного процесу обертається, таким чином, визнанням рушійної сили суб'єктів історії, а також – суб'єктивної людської свідомості. В. Ключевський, якого, між іншим, вважають одним з найбільш об'єктивних російських істориків, дивним образом пророкує теорію пасіонарності Л. Гумильова, який відзначав наявність особливого роду енергії (пасіонарності) як причину етногенезу й змін в етнічному розвитку людства. Але головним у концепції Ключевського бачиться те, що він, по-перше, доводить, що поза

[160]Виппер Р. История древнего мира. *В. Ю. Виппер. История древнего мира; А.А. Васильев. История средних веков.* М.: Изд-во «Республика», 1993. С. 14.

[161]Ключевский В. Лекции по русской истории. *В. Ключевский. Собрание сочинений в 8-ми тт.* Т. 1. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. С. 14.

[162]Ключевский В. Лекции по русской истории. *В. Ключевский. Собрание сочинений в 8-ми тт.* Т. 1. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. С. 19, 21-22.

людиною історичне знання не існує і не є істотним; по-друге, виявляє, що в єдності зі знанням історії проявляється, розбудовується її *розуміння,* а це відкриває необхідність вивчення історичної людської психології, значних історичних особистостей; по-третє – він розширює уявлення про фактографічну основу історичного пізнання, дозволяє вводити до неї *артефакти* – предметні свідчення творчої історично-рушійної енергії людини, у зв'язку з чим не лише словесні, а й інші художньо-знакові пам'ятники минулого й сьогодення можуть претендувати на роль «історичних свідків», умовних історичних текстів.

Оскільки підвладна нашому знанню (пізнанню) історія є умовною, остільки нового методичного значення набувають умовні семіотичні шляхи створення й зберігання, передачі історичної реальності, того *смислового змісту умовного світу культури, художнього світу мистецтва,* яке сполучене з людською здатністю розуміння та інтерпретації. Тому С. Аверінцев знаходить у символічних структурах, які властиві певній культурі, її головний історичний зміст; він називає його «алгеброю історії культури», відзначаючи, що «історія культури є у своїй істотній частині історією людської символіки»[163]. У своїй центральній роботі «Поетика ранньовізантійської літератури» він виводить *порядок історії* із системи уявлень про простір і час, тобто пропонує, успадковуючи в певному сенсі позиції М. Бахтіна, світоглядні *хронотопічні виміри історичного процесу,* поглиблюючи *розуміючий підхід* до історичного пізнання[164].

Таким чином, символічна умовність культури, яка впливає на художні форми й художню свідомість, визначає головні історичні

[163]Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. *С.С. Аверінцев. Софія-Логос. Словник.* К.: Дух і література, 1999. С. 214.

[164]Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: «Coda», 1997.

реалії, артефакти – першосвідоцтва, пов'язує між собою «письмову» (предметно-речову) і «усну» (ідеаційну) сторони історичного процесу. Причому, як безпосередньо «розуміюча», усна сторона *історичної пам'яті* є більш глибинною та усуспільненою, вказує на фундаментальну основу історичної свідомості.

Коли ми говоримо про «усність» історії, те маємо на увазі, по-перше, не тільки усний *вербальний* план культури, але й усю сукупність позасловесних символічних форм, видів художньої творчості, по-друге – той смисловий зміст історичного процесу, який залишається за межами можливостей відомих знакових структур, але взаємодіє з ними як феномен глибинної культурної пам'яті – колективне несвідоме.. Саме до цього плану соціальної пам'яті звернена пофарбована мистецтвознавчими тонами історико-культурологічна теорія О. Шпенглєра, як і автобіографічна концепція історії М. Бердяєва. Шпенглер визначає всесвітню історію як «деяку духовну можливість», «деяке вираження почуття форми», як «образ, за допомогою якого уява людини прагне почерпнути розуміння живого буття світу стосовно власного життя й у такий спосіб надати їй поглибленої дійсності»[165]. У його тлумаченні механізму історії, знаряддями пізнання також виявляються психологічні здібності людської свідомості – уява, розуміння, почуття й переживання.

Вже повністю персоніфікованим та індивідуально-психологізованим, виявленим в драматичному зіткненні з особистісною волею, представляє історичний процес М. Бердяєв: «Я пережив світ, увесь світовий і історичний процес, усі події мого часу як частину мого мікрокосму, як мій духовний шлях...<...> ...Мені довелося жити під час катастрофічний й для моєї вітчизни,

[165]Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1 Образ и действительность. *Пер. с немецкого Н.Ф. Гарелин.* Мн.: ООО Пупурри, 1998. С. 20; 10.

і для всього світу. На моїх очах руйнувалися цілі світи й виникали нові. Я міг спостерігати за надзвичайною мінливістю людських доль...<...> ...Історія не щадить людську особистість і навіть не помічає її»[166]. Сьогодні ми знаємо, що історія «помітила» Бердяєва, який увійшов у перелік найбільш видатних мислителів першої половини XX століття.

Розуміння історичного процесу як людського «вчинку життям» (М. Бахтін) не тільки підсилює й поглиблює психологічні критерії історичного знання, але й дозволяє пропонувати номінацію «homo historical» – «людей історична» (яким певною мірою був, зокрема, М. Бердяєв), визнаючи тим самим людське авторство в історії й залежність особистісного буття в часі від загального стану часової свідомості культури, від її *хроносу*.

Намагаючись урахувати й поєднати всі фактори й форми історичного процесу, передбачаючи його смислові установки, також виявляючи особистісні потреби в історичному самовизначенні, визнанні, сьогоднішнє історичне знання усе більше перетворюється на *історіологію культури*, спрямовану до визначення теоретичних принципів часового й просторового виміру історії, у тому числі – до вивчення художніх хронотопов. За думкою М. Бахтіна, саме вони утворюють «ворота смислу», тому увага до них сприяє розвитку *розуміючої тенденції гуманітарного знання*, дозволяє поєднувати кількісні і якісні фактори, показники *історичного мислення*[167].

Хронологія з її причепливим і строгим ставленням до дат і цифрового відліку *часу історії* не тільки залишається необхідною складовою історичної пам'яті; вона вимагає особливої здатності

[166]Бердяев Н. Самопознание. *Сочинения.* М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 1999. С. 252–253.

[167]Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. *М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407

дослідника-історика до відтворення порядку подій і фактів, до відчуття «естетичної правильності» цього порядку, спеціальної *історичної уяви,* яка проявляється в роботі з цифрами (числовими показниками). Цікавими й точними є зауваження з цього приводу Р. Віппера, який, зокрема, пише: «Хронологічна пам'ять утворює найрідшу спеціальну здібність: відносно ж переважної більшості учнів навчання хронології – заняття повністю марне»[168]. Саме тому, що хронологія вчить історичному часовому порядку, вона потребує розташування-упорядкування дат, пов'язаних з ними подій, фактів, імен в умовному просторі культури, який виявляється нічим іншим, як простором людської діяльності й творчого самоздійснення, тобто простором людських вчинків – як вираження відповідальності за життя, за людську поведінку та реалізацію певних етичних установок, показових для даного історичного типу культури.

Якщо хронологія відтворює іманентний логос історії (іманентний, але закладений у неї суб'єктивними людськими зусиллями опанувати буттям), то вивчення просторових координат культурного життя (етнічних міжнаціональних, соціальних трансперсональних, психологічних іманентно-особистісних, зрештою – художніх міжвидових, міжанрових, інтерстильових), так сказати, *спатіологія культури*, дозволяє упредметнювати складові частини історичного логосу, знаходити знакові функції історичного світоустрою, відтворювати е*тос і пафос історії*.

Щодо цього *музичне мистецтво* виявляється тим дзеркалом історичного пізнання (дзеркальним відтворенням історичної реальності), дивитися в яке людині й приємніше, і корисніше, аніж у які-небудь інші... Тому можна вважати, що музикознавство здатне надати історіології істотної хронотопічної підтримки,

[168]Виппер Р. История древнего мира. *В. Ю. Виппер. История древнего мира; А.А. Васильев. История средних веков.* М.: Изд-во «Республика», 1993. С. 12.

а це означає – підтримки в головному питанні про доцільність історичного знання – про *смисл історії.*

Дане питання, вірніше, пошук *системи відповідей* на нього, потребує визначення *такого словника історичних категорій,* який відповідав би інтересам сучасних гуманітаріїв, в їх числі й музикознавців. Приблизно, він вміщає три групи категорій, з яких перша вказує на предметний зміст історичного знання, друга – на форми та інструменти його трансляції, третя – на способи розвитку, відповідно, доцільність історичного знання.

До першої групи належать наступні категорії:
хід (рух) історії – історична реальність;
знання історії – розуміння історії;
історична умовність і умовна історія;
історичні першоджерела, першосвідоцтва;
усна та письмова історія.

До другої групи входять такі категорії, як:
історична свідомість і уява;
homo historical – людина історична;
історичний час – час історії (хронологія – періодизація, кількісні і якісні показники історичного часу);
історичні хронотопи.

Третю групу утворюють наступні категорії:
історична пам'ять, історичне мислення;
історія культури – історія особистості;
історія психологічного знання – історія людської свідомості (вищих психологічних функцій);
зміст історії.

Зміст історії (її дійсний зміст) з боку окремої людини – це *відтворення краси часу* в особистісній свідомості, естетичне перетворення людської пам'яті, яке особливими структурами входить до пам'яті культури, гармонізує її простір, забезпечує йому красу людяності. З боку історії – історичного стану культури – це *підвищення цінності життя* окремої людини й людського співтовариства в цілому – людського «гуртожитку», звеличення спільного людського розуму, зміцнення й облагороджування індивідуальних проявів волі (волевиявлень), відтак це й *спеціалізація категорії теперішнього, сучасності.*

Спектр явищ, які обіймає поняття *сучасності,* дуже широкий, припускає включення такого явища, як *художній час культури,* що припускає діалогічність у часовому й просторовому відношеннях. Сьогодні – і це атрибут *сучасного нам сьогодення* – поняття сучасності дістає самостійного статусу *інтерпретативного часу* – як індивідуально-психологічного часу інтерпретації з її власними смисловими компонентами та резонансами.

Феномен інтерпретативного часу поєднує глобалізацію простору і міфологізацію часових установок, уявлень, входить в усі музично-творчі й музично-рефлексивні форми – композиторську, виконавську, слухацьку, музикознавчу. Він стає показовим для тої особливої *поточної* історичної ситуації, яку сьогодні найчастіше визначають як *постсучасність* – постсучасний стан культури, мистецтва. Дана ситуація припускає поглиблену концептуалізацію, пов'язану з відокремленням *індивідуально-психологічного часу,* з його індивідуально-суб'єктивною символізацією (звичайно, у ній теж проступають типологічні риси, але дана тенденція не очевидна, тобто не лежить на поверхні – не відкристалізована). Сучасний інтерпретативний час може розглядатися як аналогія ситуації «В очікування Годо»[169], тобто як ефект екзистенціального очікування – напруги, що вимагає особливих семантичних проекцій. Трансформація поняття сучасності у неологізм «постсучасність» пояснюється потребою знайти вихід з даного стану

[169]Нагадаємо, що так називалася п'єса ірландського драматурга Семюеля Беккета, що в англійському варіанті мала підзаголовок «трагікомедія у двох діях» й була визнаною найбільш впливовим англомовним драматургічним твором признанная самым XX століття.

напруженого очікування, як переживання часової невизначеності, втрати ціннісного темпорального центру.

Як справедливо пише А. Алфьоров, «сучасна історична ситуація зміниться якоюсь новою ситуацією. Коли відбудеться цей перехід, ми не знаємо, можливо, ми в нього вже вступили. До чого він приведе, кому й чому належить найближче майбутнє? Вірно відзначає В. М. Межуєв: «Ситуація невизначеності, народжувана цим переходом, як би зрівнює всіх у свідомості своєї «несучасності», змушує засумніватися в перевазі будь-якої ідентичності, ким би вона не була представлена на сьогоднішній день»»[170].

У даних словах сучасного культуролога відбите головне протиріччя, що виникає при зверненні до поняття сучасності: зближення категорій сучасного й історичного, що заважає чіткому виділенню, відокремленню якогось відрізка історичного часу як саме й тільки сучасного; включення *несучасних* явищ та уявлень, характеристик до змісту сучасності, а найголовніше – відсутність чітких границь часу і простору, втрата почуття часової ідентичності – зміна самої природи даного почуття приводить до глибинної *трансформації темпоральної історичної свідомості*.

Поняття постсучасності помітно ускладнює категоріальне положення термінів часу і сучасності. Як пише А. Матецька: «істина перестала бути незаперечною. Її стали інтерпретувати в дусі практичних потреб інститутів суспільства...; ...місце ІСТИНИ займає «множина істин», і більше немає ніякого загальноприйнятого способу вибору серед елементів цієї множини. ...Що повинен робити, як повинен почувати себе людей епохи постсучасності, коли зникло поняття істини, коли ні в чому не можна бути впевненим і нічого не можна знати напевно? Коли

[170]Алфёров А. Современность: два среза понятия. *Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение»*. № 3. 2011.

безліч точок зору співіснують на рівних, і ніхто не може бути впевнений у правильності зробленого вибору? Згідно з теоретиками постмодернізму, людина просто «грає», насолоджується життям у всьому його різноманітті, оскільки постсучасне суспільство надає їй величезної кількість благ і послуг. Людина постсучасності набагато вільніша, аніж люди, що жили в більш ранні епохи. Воля проявляється у всьому: від способу думки й способів самовираження до пересувань по світу та відносин між статями. Однак нічим не обмежена свобода вибору обертається свободою від самої себе – проблемою *кризи ідентичності*»[171].

Музична ідентифікація історичного часу є процесом співвіднесення й взаємного упредметнення уявлень про час і знакових засобів музики, «духу й букви», як ключової антиномії смислової реальності людини; вона може розглядатися як шлях подолання кризи ідентичності, оскільки відбувається відповідно до антиномічних правил С. Аверінцева (відповідності порядку космосу – порядку людської історії), причому саме у *такий спосіб*: порядок смислотворення (розуміння, стилю світогляду) визначає порядок музики, потім виникає свій внутрішній порядок знання про музику, що неминуче стає історичним та історично значимим.

Відносини з часом і є сучасністю у її найбільш широкому значенні, як вказівки на сталі способи присвоєння та адаптації, організації і реорганізації часу – уявлень про час, а, виходить, і вказівки на *час концептуальний*.

Найбільш звична форма уявлення про сучасне – як про найближчий часовий вимір, індивідуалізований життєвий параметр часового процесу – також є результатом концептуалізації часу як сьогодення (згадаємо думку Августина про «сьогодення сьогодення», «сьогодення минулого» та «сьогодення майбутнього»).

[171]Матецкая А. Социология культуры. Учебное пособие. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. С. 120–121.

Культурологічна й естетична категоріальна значимість поняття «сучасний» визначається багатьма факторами. Насамперед, воно вказує на особливий художньо-естетичний феномен, тісно пов'язаний з установками й потребами, семантичними домінантами *сучасної* культури. Але воно не меншою мірою адресоване тем ціннісним реаліям сукупного людського досвіду, які придбали статус історичних універсалій, тобто надчасове – метатемпоральне – призначення. Також показовою для нього стає тенденція подолання психологічної когнітивно-емоційної кризи, зокрема повернення інтересу до класичних форм мистецтва, що може бути розглянутим як спроба відновлення «емоційних матриць» культури.

Однак вирішальним *критерієм сучасності* музичного мистецтва, включаючи можливість підйому цього поняття в мета-сфери посткультури, залишається його мовна матерія, засоби мислення і мовної інтерпретації, тобто специфічний музичний логос.

Як вказував Ю. Холопов, музичний логос – не буття, а таємниця музики. Ми скажемо: музичний логос – і буття, і таємниця музики, тобто він представляє таємну іманентну природу музики, яка забезпечує їй унікальну смисловпорядковуючу роль.

Буттєвою основою музичного логосу є «зустріч» в музиці трьох форм часу (як форм музичного осмислення та репрезентації) – історичного «часу культури», особистого психологічного часу та власного музичного часу – іманентної логіки музично-часового процесу. Кожна з них вносить свою лепту до становлення музичного смислу; остання є інтегруючою й завершальною щодо «зусиль» попередніх, переводить їх на рівень «музичної думки».

До даної взаємодії звернена в основному своєму предметному змісті концепція Ю. Холопова[172], який звертає увагу на особливий динамізм у розвитку європейської музики останніх десятиліть і пропонує періодизацію історії європейської музики з боку найбільш важливих відновлень, що відбуваються в ній (відзначаючи як ключові часові моменти початок XI століття – творчість Гвидо Аретинського; початок XIV століття – творчість Пилипа да Вітрі; початок XVII століття – творчі інновації Джуліо Каччіні та початок XX-го століття, ознаменований евристикою Антона Веберна). За словами Ю. Холопова, музичній історії притаманне «прискорення відновлень. Не випадково часто поєднують в одне ціле середньовіччя й Відродження; але не можуть поєднуватися одне з одним Відродження та Новий час (1600–1900). Усередині двадцятого століття вже різко різняться між собою обидві половини сторіччя. Стрімкість еволюції музичного мислення в нашу епоху – загальновизнаний факт, що не бідує в доказах. Уся ж музика XX століття представляється грандіозним катаклізмом, що потрясає самі основи традиційного музичного мислення. Суміжні короткі ланки в довгому ланцюзі змін дуже подібні одна до одної, несуміжні видадуться вже й не приналежними до одного ланцюгу...»[173].

Щодо *категорії сучасності*, не використовуючи сам термін, Холопов досить точно описує передумови формування даного поняття та його можливі протиріччя, коли відзначає, що людям кожного часу властиво особливо гостро переживати те, що «відбувається на їх очах», близькі до них події, тоді як з великий часової дистанції «усе виглядає зовсім інакше: ars nova важко відрізнити від ars antiqua, поліфонія Дюфаї зарахована до «строгого письма» разом з поліфонією Палестрини, а ми, можливо, скоро опинимося перед утрудненням провести грань між звучанням

[172]Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104.

[173]Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104. URL: http://www.kholopov.ru/izm/.

гармонії Берга і Рахманінова». Але й Холопов шукає ті «великі переломи музичної історії», які дозволяють виявляти онтологічні зв'язки музичної мови та смислових інтенцій культурної свідомості; він зауважує, що на сучасному, тобто на «нашому», щаблі розвитку музичного мистецтва найбільш важливим стає *феномен музичного твору*, для якого дійсні та дієві наступні композиційні закони: «наявність думки, що відповідає членуванню й супідрядності частин, певний... час переживання музики, певний розподіл у часі»; у зв'язку з ними особливих логічних функцій набувають висотна система (як основа звукової структури композиції) і ритм, оскільки саме вони примушують звертатися вглиб музики, «всередину» її смислового змісту[174].

За Ю. Холоповим, уся музична композиція пронизується відносинами музичної логіки (відповідностями, симетріями, пропорціями, розміреністю, домірністю), включаючи ритм, гармонію, контрапункт, форму, а «краса як відбиття числової впорядкованості пронизує музично-звукове ціле знизу доверху, узагальнюючись сяйвом прекрасного цільного образу». *Центральний постулат* дослідження Ю. Холопова передбачає наступні теоретичні позиції:

- історія музики є розгортанням логіки звуковідношень; це «логіка, що постає в часі», виміряється «музичними числами»;
- «музичні числа», репрезентантами яких є музична інтервалика (1 = унісон і октава, 2 = квінта і кварта, 3 = терції і сексти і т. д.), виникають як «узагальнені структури свідомості, що об'єктивно виникають у процесі її історичної еволюції у зв'язку з суспільною життєвою практикою»;

[174]Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104. URL: http://www.kholopov.ru/izm/.

- у смисловому відношенні «музичні числа» – це «коефіцієнти рівня свідомості»; вони виникають у процесі «усієї матеріальної й інтелектуальної діяльності людини», але вони стають також творчо ініціативними началами, тобто здатні до «вдіяння» у навколишній світ, до перетворення його;
- в основі «музичних чисел», отже, логосу музики, знаходяться естетичні уявлення про призначення людини та її свідомості, її смислотворні властивості; тому «кожне наступне вище число є те, що можна було б назвати: нова людина – і – новий ідеал».

Естетичним центром музично-історичної еволюції свідомості, за теорією Холопова, є упредметнення часу в музиці – вкладання часового контенту в певну знакову форму, отже естетичний (смисловий) центр музики утворює її хронотопічний знаковий тезаурус. Його головними якісними показниками стають *нероздільне та незлитне*, як у горизонтальному розгортанні, так і у вертикальному обсязі музичної тканини – це основний закон звукового облаштування музичного тексту, що досяг граничного вираження в XX столітті в додекафонії і пуантилізмі; додекафонія орієнтована на абсолютизацію не-злиття, а сонористика – на тотальність і абсолютність неподільності. Взаємодія і протистояння даних принципів визначає розвиток власної матерії музики – музичної тканини, фактури – текстури тією самою мірою, у якій уподібнення об'єднаного або єдність відмінностей є принципом гармоні, а об'єднання неподібного або відмінності єдиного – принципом поліфонії. Між даними технологічними сферами є методична подібність, але вони не симетричні, оскільки мають різні цілі – перша виявляє можливість злиття й його абсолютність; інша – можливість не-злиття та його закономірність, важливість. Але й та, і інша пов'язані з відношенням до *часового порядку музики*, тобто до того порядку, який музика наводить у відносинах людини з часом.

У цілому, термін «сучасний» виявляється багатозначним, здатним вказувати на декілька темпоральних вимірів: на історичний час створення музики, тобто на сучасність для її автора; на сучасні прочитання музичного твору, тобто на форму історичного діалогу з музичним задумом; нарешті, на сьогоднішній актуальний стан музичного мистецтва, включаючи створення принципово нових за мовними та стильовими ресурсами музичних творів і способів, форм їх виконання.

Таким чином, *час історичний і час «сучасний» виявляють збіги, особливо помітні в музичній формі.*

З позицій семіології музичний час конституюється загальним часом культури та культурно-історичною типологією часової модальності. Але ще більше він детермінується відношенням музичного звучання до смислу, а змісту – до звучної (включаючи її «незвучні» структури, «вагомості», у термінології М. Аркадьєва) форми музики, представляючи *специфічну невербальну форму музичного мислення.*

3.3 Від явища внутрішньої форми до категорії «внутрішньої людини»

Звернемо увагу на той факт, що проблема внутрішньої форми в музикознавстві не ставилася через невизначеність – предметну та термінологічну – вихідного поняття. У той же час, завдяки дослідженням Л. Виготського і його послідовників, можна говорити про «чисті значення», які, виражаючи інтенціональну силу та особливі потреби свідомості, керують і оперують словом, рухаючись від думки до вже власне словесної структури: вони утворюють предметне поле музики. Чисті значення доцільно розглядати як ті образні значення, що існують у свідомості в цілісному, спонтанному, упорядкованому, але не вербалізованному, до-вербальному вигляді. Завдяки «чистим значенням» як феномену інтенціональної свідомості можна розглядати *музичні значення* і *музичну мову* як сторону внутрішньої форми, як *передчуття* слова та можливу внутрішню форму слова, своєрідно подолані й перебудовані в зовнішньому висловленні, у зовнішній мові.

Однак у музиці внутрішня форма завжди залишається провідною. У неї є власна логіка, що не відміняється правилами словесної мови, й вона репрезентується в точній відповідності з тими процесами, що відбуваються у свідомості або мисленні *людини*. Музика надзвичайно антропологічна, оскільки виникає та існує по образу й подобі людини; вона виявляє найбільш глибинну і, імовірно, дійсну міру внутрішньої людини – внутрішнього сутнісно-смислового облаштування людства. Тому, по-перше, досить важко роз'яснити символічний зміст музичної мови; по-друге, у принципі неможливо «перевести» зміст музики на мову словесних визначень. Разом з тим, можливо створити тільки паралельний ряд словесних категорій, які, відсвічуючи музичний смисловий зміст, відтворюючи деякі контури внутрішньої музичної форми, утворюють своє коло значень, що дозволяє не тільки розкривати умовний смисл музичного твору, але й транслювати в простір (у свідомість) культури музично-смислову ідею – образ «внутрішньої людини» як довершеного смислового начала буття. Таким чином, немає потреби намагатися переводити музику на «мову слова», але існує *необхідність знайти таке символічне музикознавче слово* – і той спосіб побудови музикознавчого дискурсу, котрі найбільшою мірою будуть відповідати смисловому обсягу музичного мислення.

Тут настав час нагадати, що ми розуміємо під дискурсом і що доцільно розуміти під музикознавчим дискурсом. Дискурсивність сама по собі має на увазі те або інше використання слова. Але це особливе мовне використання, що самою своєю наявністю вже вказує на пізнавальні причини й цілі людської діяльності, створює

ті *смислові орієнтації слова серед слів*, завдяки яким досягається понятійна *глибина*.

Найбільш істотне в понятті дискурсу як особливого словесно-мовного явища – його процесуальність, при якій кінцевий результат словесної експлікації визначається *процесом народження слова, адекватного смислу думки*. Не менш важливе те, що дискурс завжди, так чи інакше, виражає індивідуально-особистісні позиції, навіть якщо вони залучені до певних групових пріоритетів або націлені на норми колективної свідомості.

Категорія дискурсу виявляється в тісній, почасти антиномічній, взаємодії з явищем тексту. Коли ми звертаємося до музикознавчого дослідження, то або зосереджуємо увага на фінальних результатах, на структурі, завершеній логіці й відмежуванні даного досвіду, тобто ми вивчаємо, по суті справи, музикознавчу думку як завершений і окремішній у своїй побудові текст. Але коли ми прагнемо витягти з музикознавчої побудови, з музикознавчого тексту глибинний смисл, зрозуміти, що прагнув сказати своїм текстом музикознавець, то опиняємося вже у відкритому дискурсивному полі. Отже, ми або поринаємо в дискурсивне поле музикознавчого дослідження, або спливаємо на поверхню тексту; осягаємо або результативність дискурсу, або – процесуальність тексту. Власне кажучи, подібна антиномічність властива не тільки музикознавчому дослідженню, не тільки *розвитку* способів *презентації* музикознавчої думки, але будь-якому словесному спілкуванню, котре придбає спеціалізованого характеру.

У дискурсивному полі музикознавства ми виявляємо два найбільш істотні парадокси. Перший парадокс полягає в наступному. Було б природнім припустити, що основним предметом музикознавства є музика. Разом з тим, музика – це матеріал, у який поринає музикознавча думка, намагаючись зрозуміти власну інтенціональність і знайти свій власний контекст. Контекстуальність та інтенціональність – це обов'язкові методичні властивості

музикознавчої думки, які повинні глибшатися й розширюватися з метою визначення границь музикознавчого пізнання. Отже, дійсним предметом музикознавства є власне *музикознавче слово* – той дискурсивний досвід, та пізнавальна традиція, завдяки якій певні форми словесного вираження придбали наукового категоріального музикознавчого положення.

Другий парадокс виявляється тоді, коли ми задаємося питанням, чи є в музикознавця, у музикознавчому розпорядженні – у полі музикознавчого дискурсу – такі слова, які специфічні виняткові для музикознавчого пізнання і в іншій сфері не зустрічаються? Тобто чи існує суто музикознавча термінологія? Відповідь можлива лише негативна, хоча й з врахуванням тієї досить вузької, прикладної, інструктивної навчальної сфери, яка пов'язана, наприклад, з курсом гармонії, деякими аспектами курсу аналізу музичної форми, з курсом поліфонії (хоча вже саме поняття «поліфонія» досить широке), тобто коли мова йде вже про частковості побудови музичного тексту. Але як тільки музикознавство вирішується стати наукою й увійти до кола гуманітарних дисциплін, то той понятійний апарат, до якого воно звертається, набуває дуже широкої загальногуманітарної резонансної спрямованості. Серед наукових категорій, які музикознавство сприймає й використовує як власні поняття, акумулюються провідні універсалії гуманітарно-дисциплінарного кола, від філософських до психолінгвістичних, від естетичних та соціокоммунікативних.

У зв'язку з цим формується головна *психологічна антиномія* музикознавчого дискурсу: з одного боку, музикознавець постійно сумнівається в правочинності тих понять, які повинні розкривати дійсний зміст музики, вказувати на її внутрішню смислову форму. З іншого боку, знайдені в музикознавчому дискурсі власні символологічні способи опису-репрезентації музичного феномена, отже, шляхи наближення до змісту, придбають ціннісну самодостатність, оскільки дозволяють долучатися до *сутності*

музично-творчого процесу, як процесу народження, ініціації та виведення назовні, експлікації смислу.

Психологічні ресурси музикознавчого дискурсу є важливими не менше, аніж його загальнометодичні, загальногуманітарні *естетичні* установки. Зрозуміло, смисловий вміст музики та смисловий зміст, семантичні вказівки музикознавців не тотожні й не рівнозначні, але саме за допомогою музикознавчих спроб зробити музичні смисли (внутрішню форму музики) доступними для досить широкого обговорення, музикознавчий дискурс завжди залишається *основною мовою музичного розуміння.*

Центральною проблемою музикознавчого дискурсу сьогодні є створення метамови – тенденція, характерна для всіх наук наприкінці XX – на початку XXI століття. Спочатку ця проблема зважувалася на ґрунті мовознавства як пошук ідеальної мови, потім модифікувалася убік критеріїв адекватності й повноти. Сьогодні під *метамовою* в сфері гуманітарних наук (багато в чому завдяки теорії В. Руднєва[175]), ми розуміємо той спектр загальних категорій, який дозволяє представляти сукупний досвід соціальної діяльності людини як *дійсне – можливе*: дійсне в культурному житті як наявність певних артефактів у широкому значенні цього слова – можливе як побудову нових світів, як відкриття тих творчих ресурсів людини, котрі ще невідомі їй самій.

Тому серед ключових категорій музикознавства сьогодні домінують категорії ноологічного походження, пов'язані з теорією духовності, космічного розуму й трансцендентності, ентропійних та негентропійних процесів, що відбуваються в людській культурі. Музикознавчий дискурс формує власні понятійні інструменти для того, щоб реконструювати наявну та можливу «смислові реальності» людини, поглибити здатності почуттєвого пізнання світу, імагінативної особистісної гри смислами. Він також утворює власний когнітивний стиль – виражаючи, оформляючи в словесних формах установки музичної та музикознавчої думки в їх обов'язковій єдності; тому можна констатувати зв'язок метамови музикознавства з автономізацією стилю музикознавчого мислення.

[175]Руднев В. Словарь культуры XX века. М., 1999; Руднев В. Новая модель реальности. М., 2016.

Сьогодні, як ніколи, виправданим постає прагнення музикознавства стати фундаментальною наукою й навіть замістити щодо цього низку гуманітарних дисциплін. Це вдається завдяки синтезу в музикознавчому дискурсі категорій естетики, принципів літературознавчої поетики й герменевтичного підходу, але найбільше – у силу нової важливості *категорії внутрішньої форми* й похідних від неї.

З іншого боку, сучасне музикознавство прагне відкрити свої нові прикладні можливості в повній відповідності до тих запитів на прикладне знання, які існують в інформаційному полі сучасної науки, бурхливо розширюється й набуває суперечливих рис.

Музикознавство прагне розповідати про духовний досвід, тобто виступати *наукою про дух* і відкривати вершинні прояви (акме) людського духу; водночас, сьогодні велика увага приділяється музикотерапії, різним прикладним функціям музичного мистецтва, і тоді музикознавство успішно стає *наукою про тіло*, що, власне кажучи, анітрошки не суперечить інтересу до духу. Взаємодія духу й тіла не тільки залишається екзистенціальною характеристикою людської особистості, але й передує можливим інтерпретаціям ідеї «внутрішньої людини» (як ми переконаємося надалі).

Деяке протиріччя, що виникає між прагненням до узагальнень, до побудови абстрагованих понятійних конструкцій і тенденцією деталізованих аналітичних характеристик, відповідає вищезгаданій функціональній подвійності музикознавства. Дане протиріччя одночасно пояснює й цю подвійність, і свій характер, причину

своєї актуалізації ускладненням предметної сфери музикознавчого умогляду та поглибленням деяких методичних позицій.

Як ми вже відзначали, сьогодні для музикознавчого дискурсу найбільш інтегруючої та суттєвою є проблема музичного мислення та пов'язана з нею проблема музичної свідомості. Причому вже друга проблема – музичної свідомості – виявляє певний неологізм даного поняття; мова повинна йти про ті механізми людської свідомості, з якими пов'язані *смислопороджуючі властивості музики,* у тому числі про способи самопізнання, взаємодії неусвідомлюваної та раціонально-логічної сфер свідомості, колективного та особистого несвідомого й деяке інше.

Сьогоднішні соціальні катаклізми свідчать лише про одне: корінною – глобальною – проблемою людства є проблема розвитку *гуманістичної* людської свідомості та удосконалювання інструментів керування нею.

Стосовно можливостей музичного відтворення сислової реальності людської свідомості та шляхів її вдосконалювання існують два взаємодіючі психосеміологічні закони. Перший стосується природи та напряму музичного діяння, обумовлений необхідністю підтримки людської свідомості (і людини в цілому, як біосоціального феномена) у стані динамічної рівноваги – гомеостазу, гармонійної взаємодії всіх тих психоемоційних, когнітивних і соматичних структур, з яких виростає «холістична» істота.

Музичне смислотворення, як і музичне мислення, охоплює цілісну людину, воно формується на всіх рівнях людської свідомості, воно проходить крізь усі її структурні рівні. Мислення – це процес, який задіює всі без винятку екзистенціальні ресурси людини, тому головний психологічний закон музики можна знаходити в її здатності надавати рівноваги й рівнодії всім фізичним, психічним, психологічним ресурсам людської особистості.

Другим законом, симетричним першому, але вже з боку конкретної людини, отже, і з боку тієї «внутрішньої людини»,

які існує всередині соціально-обладнаної особистості «як бог у кам'яній статуї»[176], а виростаючи, повинна бути не просто збалансованою, але й концентрованою, мати власні і координаційні начала. Тому другий закон слід називати законом притягання та координації, упорядкування й структурування думок, як в особистісній свідомості, так і в процес музичного мислення. Усі внутрішні перебудови, перетворення, внаслідок цього – формування ціннісних установок, організуються єдиним «притягальним» розумовим началом – місцем смислового збирання. І іншого шляху для того, щоб усвідомити себе, знайти точку опори в собі самій та крапки взаємодії з зовнішнім світом для людської свідомості немає.

Саме в орієнтації на активне притягання думки й думкою розбудовується такий філософський напрям, як енактівізм. Він передбачає, що мислення й свідомість, як нероздільні, але й незлитні величини, виникають і розбудовуються у своїх напрямках тільки тоді, коли розум людини, відповідно й сама людина, перебуває в дії, тобто вимагають активності з боку людського інтелекту та усієї людської істоти: необхідно «вдіяти», включати в дію, активувати розум, а це означає включення у дію й усієї особистісної структури, усієї і зовнішньої, і внутрішньої людини.

Поряд з енактівізмом, актуальним для проблематики внутрішньої форми музичного мислення стає течія коннекціонізму. Як і енактівізм, вона виникає у деякому протистоянні феноменології, конструктивізму та епістемології, вносячи праксеологічні реконструкції до загальної теорії пізнання. Енактівізм та коннекціонізм представляються перспективними тенденціями *розуміючого підходу*, що дозволяють застосовувати логіку пізнання до цілісного людського суб'єкта, відділяти ідею структури «внутрішньої

[176]Эткинд Е. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII – XIX вв. М., 1998.

людини», уточнюючи за її допомогою не лише поняття внутрішньої форми, але й, у цілому, явища мислення та свідомості.

Актуальність названих тенденцій обумовлена тим підвищенням ролі особистісних факторів, яке ми спостерігаємо сьогодні у всіх сферах діяльності людини. Мова йде не тільки про наукову або художню діяльність; в останні роки надзвичайно виростає відповідальність кожної людини за саму себе на буттєвому рівні – вона стає головним вирішальним чинником життєвого успіху.

Тому сьогодні корінною проблемою для всіх наукових спільнот та більшості гуманітарних наукових досліджень виступає вивчення людини і її природи. Дана проблема мотивує значне зростання уваги до психологічних ресурсів людського співтовариства, до психологічних аспектів поведінки й діяльності людини; вирішуючись по-різному на різних рівнях, вона найбільше активізувала методи нейрокібернетики та психосеміологічного аналізу, причому в їх помітному зближенні та взаємному збагаченні.

Загальною для даних дисциплінарних сфер є проблема «внутрішньої людини», яка може розкриватися як система питань (і відповідей) про те, яким чином улаштований, організований і обумовлений суб'єкт (особистість) зсередини, чим він володіє в центральних пунктах своєї свідомості, чим він здатний розпоряджатися і якою мірою володіє тим тезаурусом, що наданий йому природою й соціумом, а також – ноосферою цілісної людської культури.

Передумови формування концепції «внутрішньої людини» накопичуються в музикознавстві вже досить тривалий час, оскільки особистість музиканта, композитора, виконавця, слухача входить у предметний зміст більшості музикознавчих робіт, причому існують ґрунтовні класифікаційні спроби узагальнити й представити в аналітичних характеристиках особистісний досвід створення музики. Більше того, як гуманітарний і символологічний, музикознавчий дискурс передбачає відтворення й внутрішнього ладу

свідомості самого музикознавця, виявлення в завершеній понятійній формі його власної «внутрішньої людини», як іманентної системи умоглядів, оцінок, способів переживання.

Для сучасного музикознавства досить показовим стає інтерес до *метатеорії* – як до того рівня теоретичного узагальнення, без втрати його аналітичної глибини й дієвості, який дозволяє представляти в єдності всі головні сторони музикознавчого досвіду. Категорія «внутрішньої людини» претендує на своє місце саме в теорії даного типу, тобто претендує не лише на узагальнююче, але й на інтегруюче значення. Сутнісною ознакою – знаком онтологічної важливості даної категорії – можна вважати те, що вона з'єднується з поняттям мовної свідомості (та її структури), тобто внутрішнього мовного облаштування людської свідомості. У даному інтерпретативному напрямі вона здатна набувати широкого гуманітарного позитивного резонансу, протистояти тим сучасним авторським концепціям, які проголошують неминучу криза, навіть катастрофу, причому не стільки соціальної історії людини, скільки її особистісної свідомості, смисловий розпад свідомості.

Так, М. Аркадьєв[177] затверджує, що єдина можливість свободи в житті для людини – це смерть. А необхідність знайти свободу пов'язана з тим, що людині потрібно позбутися мовних передумов, оскільки мовна презумпція свідомості – це те соціальне ярмо, яке змушує людину гальмувати, хоча б це й уважалося «прискорювальним гальмуванням». Підхід Аркадьєва позитивний у тому відношенні, що він вказує на відому проблему парадоксальної дихотомії, що виникає між людиною як біологічно природною істотою та людиною як істотою соціалізованою, окультуреною, тобто вдруге, штучно породженою.

[177]Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа. Антропология абсурда: новый стоицизм. М., 2011. URL: http://docplayer.ru/26142565-M-arkadev-lingvisticheskaya-katastrofa-moskva-antropologiya-absurda-novyy-stoicizm.html

Як неодноразово писав про це М. Мамардашвілі[178], людина увесь час змушена враховувати попереднє своє існування, плануючи можливу в майбутньому історію людства, оскільки воно визначає архетипи людської свідомості. Завдяки цим архетипам вона народжується не в порожнечі, а в «заселеному» світі; діє не сама по собі, а внаслідок особливої приналежності до людства, в інтересах цього людства; залежить від тих завдань, які ставить перед нею історія людства, але й вносить у їх вирішення та подальшу постановку власну лепту. На погляд Мамардашвілі та деяких інших авторів, саме подібний екзистенціальний зв'язок з людством, що пояснює наявність вищих соціальних, у тому числі творчих духовних, потреб є для людини основою меморіальної пам'яті – запорукою своєрідного безсмертя.

Однак, на думку М. Аркадьєва, історична мовна свідомість створює для людини й людства якусь прірву, через яку неможливо перестрибнути, а позбутися її можна тільки в тому випадку, якщо повернутися до до-мовного стану свідомості, хоча не вказується, на якому етапі еволюції людської особистості можливе домінування даного «рятівного» до-мовного стану.

М. Аркадьєв присвячує своє дослідження обґрунтуванню переконання, що людина, як вид, є «лінгвістичною катастрофою» за своїм основним походженням, тому неминуче рухається убік катастрофи екологічної. Найбільш фундаментальним дисонансом людської свідомості (усього внутрішнього облаштування людини) стає зіткнення «мовної свідомості» і сфери неусвідомлюваного несвідомого, яке «робить людину небезпечною і для самої себе й для навколишнього середовища (що, практично, те саме)». А однією з форм «боротьби з мовною діяльністю та

[178]Мамардашвили М. Эстетика мышления. Беседы. М., 2000. *Электронная публикация:* Центр гуманитарных технологий. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/5061; Мамардашвили М. Необходимость себя. М., 1996.

фундаментальною свідомістю як дегармонізуючою структурою» стає мовчання в різних його ритуально-релігійних формах[179].

Два теоретичні положення дивують у дослідницьких есе М. Аркадьєва понад інші. По-перше, він взагалі не згадує музику, хоча є видатним музикантом і музикознавцем; він звертається винятково до словесної мови та досвіду словесно-мовної свідомості, немов не зауважуючи того, що поруч із ним існує й розбудовується ще більш потужне й більш давнє, архаїчне й до-словесне (пралогічне) начало – музична свідомість. Достатньо відомо, що мовна практика свідомості не зводиться до словесної мови, але допускає й припускає дуже різноманітні варіанти мови жестово-кінетичної, музично-інтонаційної і т. д. Випускаючи з рук цей «рятівний якір» музичної мови Аркадьєв немов загострює питання, щоб збудити дискусію з приводу тих музично-мовних засобів і прийомів, які дозволяють людині «перестрибувати» через явище семантичного розриву, через «лінгвістичні тріщини», створювати такі коннекції зовнішньої й внутрішньої реальності свідомості, які здатні виправдати антропологічні парадокси та підказати шляхи їх подолання або продуктивного використання.

Разом з тим, підхід М. Аркадьєва дуже показовий для того стану, у якому сьогодні перебуває гуманітарна, зокрема мистецтвознавча, думка. Звертаючись до тих психологічних параметрів, по яких можна моделювати сучасну людину, висуваючи певні типологічні риси особистісної структури, уточнюючи, диференціюючи їх стосовно до можливостей окремої індивідуальної особистості, вона не доводить дані предметні вектори до виявлення таких сігніфікаційних показників, які дозволяють одночасно

[179]Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа. Антропология абсурда: новый стоицизм. М., 2011. URL: http://docplayer.ru/26142565-M-arkadev-lingvisticheskaya-katastrofa-moskva-antropologiya-absurda-novyy-stoicizm.html С. 17, 24.

управляти й зовнішньою дійсністю, і внутрішньою смисловою реальністю.

Цілісний образ «смислової», тобто «внутрішньої», людини будується на перетинанні прецедентних смислів та символічних утворень, у яких окремі знакові складові вже мають повноту смислового впливу, тобто семантично інтегративні та перехідні. Дана функціональна двоїстість і смислова автореферентність яскраво проявляється в поетичній творчості, визначаючи як провідний номінативно-метонімічний прийом побудови художнього тексту. Переконливим прикладом метонімічно трактованої внутрішньої форми поетичного висловлення є вірш О. Мандельштама: «Дайте Тютчеву стрекозу...»[180], що послужило предметною основою низки аналітичних статей, котрі виявляють у даному опусі таємничу здатність поетичної форми за допомогою одного знаку-слова відсилати до цілих шарів не тільки особисто-авторської, але й художньої історії. Так, «перстень Веневитинова», подарований ним коханій, виступає знаком трагічного кохання, що так і не відбулося, поета та Зінаїди Хомської, тому він не спроможний нікому належати і після смерті поета; тема «затрудненного дыхания», особливо у передсмертні хвилини, поєднала Мандельштама та Фета. Як пише Є. Сошкін, «Коментуючи привласнений Фету

[180] Дайте Тютчеву стрекозу -
Догадайтесь почему!
Веневитинову – розу.
Ну, а перстень – никому.
Баратынского подошвы
Изумили прах веков,
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.
А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.

атрибут – олівець, що хворий задишкою, – О. Ронен відзначив спільність мотиву хворобливого подиху в Мандельштама та Фета, вказав на те, що А.А. Фет у дійсності страждав астмою, і встановив, що в 1914 р. Мандельштам міг бачити олівцеві виправлення вмираючого Фета до його останнього вірша «Когдали дыханье множит муку...»»; «Цей мотив творчої задухи, озвучений у фіналі вірша, незримо пронизує його від початку до кінця»[181].

Даний вірш Мандельштама, як і інші зразки його поетичного мислення, утворює власне «герменевтичне коло», власний, досить закритий простір розуміння, увійти в який можливо тільки тоді, коли володієш необхідними знаннями, фактичною інформацією. Хоча музична ідея й естетичний підтекст відкриваються й сприймаються безпосередньо й без особливих герменевтичних зусиль. Отже, навіть якщо є певні символи, що вимагають логічного розшифрування, уява та інтуїція полегшують смислові оцінки, підказують напрямок розуміння, завдяки наявному іменному й емблематичному метонімічному ряду, тобто продукуються нові, інші предметні значення й змістовні коннекції, перетворюючи відому реальність на користь поетично можливої. Значення внутрішньої поетичної форми цього вірша Мандельштама обумовлене словесно-поетичними деталями предметних відсилань до кожного зі згаданих у ньому поетів, одночасно запропоновані характеристики набувають узагальненого сенсу, адресуються усьому поетичному світу в цілому, а авторські імена своєрідно міфологізуються.

Є. Сошкін вважає, що найбільш важкої є поетична загадка, адресована імені Лермонтова. На наш погляд, «катівство» Лермонтова для поетів покоління Мандельштама означало не менш болісні для них самих вибір правильного шляху й суперництво за ім'я генія: цей

[181] Сошкин Е. К пониманию стихотворения Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...» URL: http://textonly.ru/case/?issue=21&article=16874

вибір був особливо важким для поетів срібного століття, оскільки, ідучи за Пушкіним і Лермонтовим, вони прагнули досягти вищої, нічим і ніким не затуленої свободи поетичного мистецтва. Отже, Мандельштам немов порівнював свої зусилля обійти епоху й виявитися далеко поперед свого часу з лермонтівською долею.

Називаючи даний вірш «низкою загадок», Є. Сошкін виділяє у зв'язку з іменем Баратинського символічну опозицію «праху століть і облака», яка створює алюзії до поетичних текстів Баратинського, набуває значення центральної ціннісної антитези низу – верху; зникнення – природної вічності; смерті, тліну – безсмертя, прекрасного.

«Облако» – самостійний і важливий, ще недостатньо досліджений складний культурний і художній символ. Враховуючи нові технологічні способи зберігання інформації, можна сказати, що «облако» – це якась сфера ціннісних нагромаджень, яка втримує відкриті людиною знання й відносини, таким чином, втримує пам'ять, свідомість, зберігає їх навіть тоді, коли до них прямо не звертаються. Як символічна форма та її символічне найменування облако уявляє собою психологічний смисловий життєвий резерв; воно перебуває поза основними позиціями нашого життя, оскільки піднімається вище – над тим, що відбувається щодня; воно захищене від втрат і руйнувань самою своєю висотою.

Поняття облака в новому психосемантическом контексті знаходимо в VII главі останньої праці Л. Виготського «Мислення й мова»[182]; вчений пише про те, що слова відносіться до смислу приблизно так, як дощ відноситься до хмари (облака), і ця хмара вільна й спокійно несеться по небу, накопичує, акумулює в собі вологу, і коли вона досить нагромадила цієї вологи, здатна вибухнути дощем слів. Таким чином видатний психолог користується метафорою хмари (облака) для того, щоб вказати на особливий

[182]Выготский Л. Мышление и речь: Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999.

смисловий тезаурус, яким мають «верхові» рівні свідомості й без якого неможлива ані вербалізація, ані інша будь-яка мовна комунікативна діяльність. Однак далі Виготський указує, що й хмара не самостійна рухається по небу, тому що вона потребує вітру. Якщо хмара (облако), як виявляється в ході міркувань, символізує емоційно-почуттєву сферу, з якої шляхом раціоналізації, когнітивної інтелектуальної практики виробляються вербальні формули, то вітер – це мотиваційно-вольова сфера, пов'язана з усіма вітальними циклами людини, з її руховою кінетичною практикою, тобто з людиною як фізичною, тілесною істотою. Вона не ізольована від фізичної сторони людського суб'єкта, навпаки, навіть повністю від неї залежить, хоча набуває значення діючого фактору мислення й усвідомлення тільки при формуванні психологічних ресурсів – іманентної психосемантики свідомості.

Як поетично пише Л. Виготський, «якщо ми зрівняли вище думку з навислою хмарою, що проливається дощем, слів, то мотивацію думки ми повинні були б, якщо продовжити це образне порівняння, уподібнити вітру, що приводить у рух хмари. Дійсне й повне розуміння чужої думки стає можливим тільки тоді, коли ми розкриваємо її діюче, афективно-вольове підґрунтя»[183].

Отже, на відміну від підходу М. Аркадьєва, концепція Л. Виготського дозволяє розглядати мову, у тому числі словесну, у її єдності з мисленням і свідомістю як не просто позитивні фактори, але як чинники, що піднімають уверх формування людини, людської історії, прилучають їх до цілісного буття. Він знаходить у психології свідомості та внутрішній формі слова природні сили людини, тому пропонує їх аналогії з природними стихіями, як, наприклад, коли пише, що «свідомість відображає себе в слові, як сонце в малій краплі вод. Слово ставиться до свідомості, як малий світ до великого, як жива клітка до організму, як атом до космосу.

[183]Выготский Л. Мышление и речь: Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999. С. 332.

Воно і є малий світ свідомості. Осмислене слово є мікрокосм людської свідомості»[184].

У працях Л. Виготського можна знайти передумови визначення структури «внутрішньої людини», зокрема вказівки на мотиваційно-вольовий, дієво-фізичний, емоційно-почуттєвий і когнітивний, інтелектуально-мовний рівні. Найбільш безпосередньо категорія «внутрішньої людини» представлена в дослідженнях Ю. Эткінда і Д. Щедровицкого, які на сьогоднішній день залишаються єдиними у своєму роді авторами, тобто єдино репрезентуючими феномен внутрішньої людини.

Дослідження Юхима Еткінда «»Внутрішня людина» і зовнішня мова. Нариси психопоетики російської літератури XVIII – XIX ст.»[185] опирається на аналіз внутрішньої мови героїв літературних творів, з виділенням особливостей її організації; звернена увага на те, що в прозаїчних творах Ф. Достоєвського і А. Чехова найбільш позитивні персонажі мало розмовляють. Якщо літературні герої названих авторів висловлюють свої думки, то роблять це вкрай погано, запинаються, не можуть підібрати відповідні слова. Їх словесна мова й словесні вираження не можуть передати всього того напливу почуттів, усього багатства внутрішнього змісту, яким вони мають. Негативні ж персонажі, навпаки, балакучі й красномовні, висловлюються розгорнуто, риторично, ефектно; вони багатослівні й люблять ораторствувати.

Ю. Еткінд досить дотепно зауважує, що жоден зі створених Чеховим позитивних героїв не в змозі виговоритися, а ключові слова персонажа (наприклад, «... у Москву, у Москву...») набувають значення відверненого від реальної життєвої позиції умовного знаку – утопічної деталі. Таким чином, у структурі «внутрішньої людини» словесні висловлення, вербалізація, хоча й важливі, не є визначальними. Більше того, нездатність адекватно словесно висловитися вказує на те, що відповідний літературний герой або персонаж дуже зосереджений на собі, занурений у себе, не може «виплисти» зі свого внутрішнього світу, а коли виходить і нього в зовнішній простір, то відчуває скорботу; адже світ, який перебуває зовні, зовсім не відповідає його очікуванням; тому в нього пропадає бажання вступати в активні словесні контакти, створювати певні діючі зовнішні словесні коннекції з навколишньою дійсністю. Змістовні паузи, відстані між висловленнями більшою мірою виражають смислові позиції літературного персонажа та семантику його особистісної свідомості, аніж значення сказаних слів. Тому композиція й драматургія низки творів Ф. Достоєвського й А. Чехова набуває споріднення з музичною по принципах організації загальної логосфери.

Дослідження Дмитра Щедровицького, що з'явилося в 2016 році, виросло на основі православного християнського навчання, виявивши той факт, що ідея внутрішньої людини та словосполучення «внутрішня людина» широко використовуються в православній літературі, поєднуючись у загальноприйняту богословську категорію: «так йменується в Новому Завіті найбільш піднесена частина нашої духовної сутності»[186]. Аналізуючи Старий і Новий завіти, Щедровицький призиває «зрозуміти склад і будову внутрішньої людини», у зв'язку з чим вишикує струнку систему рівнів людської самосвідомості, відокремлюючи відношення до серединного, як найбільш складного, до того, що прийнято називати душею. Запропонована ним послідовність понять припускає ієрархію: тіло – земля; душа –

[184]Выготский Л. Мышление и речь: Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999. С. 335.

[185]Эткинд Е. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1998.

[186]Щедровицкий Д. Внутренний человек. Электронное издание, М., 2016. URL: http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5_Vnutrenniy_chelovek.pdf. С. 5

вода; дух – повітря; «подих життя» – світло, вогонь[187]. Дані рівні (плани існування) перебувають у постійній взаємодії, не ізольовані один від одного, тому для православного розуміння «внутрішньої людини» вкрай важливою є *спрямованість взаємодії* цих рівнів. Зрозуміло, що така спрямованість стосується, насамперед, розшарування, поділу душевного комплексу, душевного рівня, емоційно-почуттєвого тезауруса на вітальні емоції – нижчі, земні, які потрібні й характерні для першого рівня, і більш високі; тобто розділяються й порівнюються емоції, які прив'язані до тіла й залежать від тілесних процесів, і емоції, що прагнуть піднятися, зійти через інтелектуально-когнітивну сферу, через прилучення до духу, таким шляхом досягтися звільнення у світлі та прилученні до вічного буття.

Запропонований Д. Щедровицьким підхід дозволяє зрозуміти, що особливої ролі у побудові «внутрішньої людини» набувають типи вітальної, емоційно-почуттєвої й інтелектуально-духовної модальності, тобто взаємодія різних видів і планів життя свідомості, його динамічного прояву в людській життєдіяльності. Структурований рух як одиниця та основа внутрішнього психічного й психологічного життя людської свідомості визначає, на наш погляд, і основний зміст музичного мислення. Підтвердження цього теоретичного положення знаходимо в роботах В. Ражнікова, який запропонував поняття емоційних модальностей, склавши словник art-емоцій і розділивши весь емоційний тезаурус людської свідомості на дві сфери: прості вітальні емоції та емоції естетичні. Стосовно кожної естетичної парадигми В. Ражніков знаходить до двадцяти модальних варіацій, розглядаючи модальність як накопичення якісних станів, що розбудовують особистісну свідомість і сприяють формуванню груп музично-виразових прийомів, відповідно до кожної з модальностей.

[187] Щедровицкий Д. Внутренний человек. Электронное издание, М., 2016. URL: http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5_Vnutrenniy_chelovek.pdf. С. 20-21.

Актуальність поняття модальності для музикознавчого дискурсу визначається, по-перше, його продуктивністю стосовно поняття «внутрішньої людини», що виростає на основі явища внутрішньої форми; по-друге, його здатністю позначати тип і напрямок руху, тобто вказувати на ті динамічні явища, котрі визначають природу людської свідомості; по-третє, його відповідністю динамічній природі музичної форми та музичного смислу.

Тому поняття модальності може використовуватися у зв'язку з ключовими характеристиками музичного мислення і свідомості, а також у зв'язку з категорією «внутрішньої людини». Проходячи через структуру внутрішньої форми в її зв'язку з ідеєю «внутрішньої людини», воно дозволяє здійснювати системний підхід до музичного мислення.

Узагальнюючи матеріал дослідження в його підсумковій частині, можна структурувати рівні внутрішньої форми в музиці, як сутнісної або як форми музичного мислення, співвідносячи її з будовою «внутрішньої людини» та провідними музичними модальностями як «місцями» і напрямами притягання смислу. П'ять основних планів музичного формоутворення структуруються залежно від чотирьох основних рівнів їх реалізації.

Перший план – *зовнішніх соціально-типологічних коннекцій* – здійснюється як:

- актуальна комунікація;
- досвід співчуття, емоційна культура (емоційні матриці);
- смислова предикація і мовна практика, мовний обмін;
- ідеалізація, понятійне відволікання, входження до «пам'яті культури», зміцнення екосфери культури (ноосфери).

Другий план представляє *будову «внутрішньої людини»* і включає:

- фізичні тілесні зусилля, рухи, психо-соматику;
- мотиваційно-вольову сферу, вітальні емоції, характеристичні амбівалентні емоції (диференціальні), соціальні емоції (вторинні вищі), естетичні емоції – уявлення;

- осмислення, інтелектуальне проектування, мовне (знаково-понятійне) структурування, упредметнення;
- образно-смислове абстрагування (відсилання, як до «хмари», «облака» до загальної культурної свідомості), закарбування смислу в глибинній пам'яті (у несвідомому).

Третій план дозволяє представляти рівні *моделювання «внутрішньої людини» у музиці:*

- інструментарій і речовно-фізичний матеріал, практичні дії, зусилля народження звуку – звуко-витягу;
- автономне інтонаційно-мелосне наповнення, створення живої звучної тканини (музичного тексту), способи виявлення й розвитку звукової тканини, диференціація сонорно-тембрових засобів, часових і просторових обсягів звучання, динамічні градації;
- іманентно-логічні прийоми, композиційно-часові правила, відокремлення музичних знаків і значень, компендіум музичних понять, інтерпретація музикою та у музиці;
- ідея музики як смислового цілого, що самоорганізується, музично-образна трансляція и ретрансляція, життя музики у свідомості культури за власними правилами – музична ноосфера культури, уявлення про жанр та стиль як специфічні музичні феномени.

Четвертий план дозволяє виділяти провідні *музичні модальності як напрямки «притягання думки»,* такі як:

- сонорно-динамічна;
- (е)мотивно-характерологічна, структурно-композиційна;
- системно-логічна;
- естетична.

П'ятий план репрезентації внутрішньої форми в музиці припускає, у відповідності з енактівістським підходом, визначення *рівнів «вдіяння» музичної свідомості,* таких як:

- звуко- і жанро-організаційний технологічний;

- сугестивно-емпатійний, що пов'язує;
- конструктивно-виокремлюючий, концептуалізуючий;
- узагальнюючий стильовий.

Міжурівнева співвіднесеність усіх зазначених планів дозволяє характеризувати внутрішню форму музичного мислення, по-перше, як найбільш зосереджену на ідеї «внутрішньої людини», яка, у свою чергу є головним провідників *музичних прецедентних смислів*; по-друге, як знаково-логосне (семіологічне) ціле, яке визначається специфікою саме музичної побудови форми; по-третє, як соціально-типологічні коннекції, без яких не здійснюється жодна форма мислення, оскільки вони виявляють узгодження з моделлю «внутрішньої людини», тобто є контекстуальними факторами музичного мислення, а, входячи до музично-мовного середовища, підкоряються логіці музичного мислення.

У будові «внутрішньої людини» завершальним і «вершинним» є четвертий рівень, на якому відбувається образно-смислове абстрагування – «політ до хмари (облака)» смислової пам'яті, що дозволяє запам'ятовувати ідею музики як самоорганізованого смислового цілого, формувати музичну ноосферу культури, забезпечувати життя музики у свідомості культури за її (музики) власними правилами.

У плані музичних модальностей узагальнюючими і завершальними стають системно-логічне і естетичне начала в їх єдності, що дозволяє підкреслювати основне значення естетичного відношення, естетичного переживання для музичного «притягання смислу». У процесі музичного впливу естетичні емоції перетворюються на особливі уявлення, що визначають логіко-когнітивну презумпцію художнього предмета. Естетичне мислення можна називати понятійним мисленням на найвищому «облачному» рівні свідомості. Воно змушує особистість виходити за межі власної індивідуальної психологічної структури до «смислового світу» культури, розширювати ціннісні критерії соціально-історичного та індивідуально-особистісного досвіду людського життя.

ВИСНОВКИ

Завершуючи дослідження, зауважимо, що «великий» спільний досвід людської культури – це, насамперед, досвід символічного означення реальності, створення різного типу знакових інструментів керування нею, але головне – створення власної *людської смислової реальності*. Дана реальність передбачає норми мислення та поведінки, певні типи життєвого укладу, розмаїття переживання та емоційних реакцій; іншими словами, вона передбачає певні способи та різновиди психологічного моделювання, матеріал для якого щедро надає мистецтво.

З різних художніх форм особливо близькою до особистісних смислів, особистісного психологічного світу людини з його унікальним «інтерпретативним часом», є музика. На кожному кроці свого існування музика відкриває нові сторони психологічного досвіду людини, водночас формуючи, перетворюючи його. Вивчення художнього змісту музики, його інтенціональних смислових можливостей дорівнює виявленню психологічної історії людства. Але воно потребує особливих методологічних зусиль.

Наше дослідження дозволяє переконатися в тому, що для музикознавчого пізнання необхідними конститутивними расами є інтенціональність, контекстуальність та відповідальність, так само, як інтегративність та естетико-психологічна поглибленість. Вони вказують на *фундаментальне етичне значення* музикознавчого пізнання та оцінки, що спроможні до когнітивного виокремлення та методологічної універсалізації. Завдяки даним вихідним пізнавальним умовам сучасне музикознавство здатне до *нової методичної та категоріальної взаємодії з психологією мистецтва,*

до формування нової, спільної з психологією мистецтва, системи пізнавальних критеріїв.

Стосовно нової методичної та категоріальної єдності психології мистецтва та музикознавства необхідним компонентом постають праці Л. Виготського, котрі, у сукупності, можна оцінити як фундамент сучасної психології свідомості та теорії художнього смислу. Вчення Виготського є необхідним чинником загальних гуманітарних концепцій людини, вирішення питань існування людини в навколишньому світі, тобто її екзистенціальних проблем. Запропоновані цим дослідником психологічні поняття, котрі дозволяють досліджувати художню форму, у тому числі, в музиці, варто розглядати як *широкі «епістемологічні метафори», що є дієвими на різних щаблях психологічного та музикознавчого пізнання*.

Актуалізація епістомологічного підходу стосовно вивчення музичних артефактів відбувається разом з поглибленням феноменологічних та естетичних позицій, дозволяє також виокремлювати ноологічний підхід – не лише як ключовий та інтегративний, але й як найближчий до психологічної смислової сутності художніх явищ, особливо музичної мови. Центральною категорією при цьому підході виявляється поєднана з явищами художньої символіки та з дискурсивними пріоритетами «іншонаукової символології» категорія катарсису.

Запропонована у монографії ноологічна концепція катарсису дозволяє зрозуміти, що складний символічний зміст естетичного очищення не можна знайти лише в трагедійній формі. Катарсис підготовлений трагедією, але відбувається за її межами, можна сказати, навіть всупереч трагедії. Невипадково його зміст визначається такими естетичними категоріями, як Прекрасне (Краса), Добро, Світло, Гармонія, що виступають опозицією катастрофічній розв'язці трагедії. Дані категорії самі по собі є символічними утвореннями, що робить їх предметом постійних суперечок

гуманітаріїв, а такі суперечки є принципово незавершальними, бо їх предметом постає те, що передбачає смислову безмірність та нескінченність. «Абсолютне осягається не «за допомоги» символу, а «в» символі»», як писав В. Франкл[188]. Завдяки катарсису монотемою трагедії стає не «монотема смерті», як пропонував вважати Л. Виготський, а монотема безсмертя...

Ця пізнавальна позиція підкріплюється вивченням праці М. Реріха «Жива етика», в якій немає понять, спрямованих до «темних сторін» буття – до смерті, року, тлінного, хоча автор звертається до смислових антитез (Тьма – Світло; Страх, Зневіра – Рішучість, Спрямованість і тому подібних). Користуючись парними поняттями-образами, Реріх гранично звужує негативні визначення, відмовляючись від можливості трагедійної підготовки катарсису, відразу надаючи йому «сяючої» символіки. Подібна символіка найбільше відповідає завершеності ціннісно-естетичного відношення як «актуально-прекрасного» (за Г. Гадамером), у широкому космологічному значенні останнього. Катарсис у Поетиці Реріха виявляється прийняттям космічної Безмежності як актуально-прекрасного в тому особистісному переживанні, межі якого кожна особистість для себе встановлює сама...

Саме у цьому значенні катарсис стає провідним естетичним ефектом музичного діяння.

За спостереженням М. Бахтіна, ми має право поводитися щодо історичного досвіду досить вільно: задавати більш раннім культурам власні питання, більше того, знаходити в їх досвіді такі питання, котрі вони в собі й не підозрювали. Це і є широка форма пізнавального психологічно-мистецького діалогу – такі запитально-відповідні відносини, що визначають структуру духовного досвіду людей та прагнуть до символічної форми висловлення. Адже якби не існувала символічна відкритість духовного змісту

[188] Франкл В. Человек в поисках смысла. М., 1990. С. 128.

кожної культури, то між окремими етапами розвитку людської свідомості вставали б глухі стіни.

Принципова незавершеність, відкритість найважливіших духовних питань, до яких відноситься й питання про катарсис, є запорукою їх довговічності. Тому і вчення Л. Виготського, і «Жива етика» М. Реріха, і наше дослідження виникає як свого роду відповідь, на колосальній відстані, на запитання, що були поставлені ще античною філософією і на які потім багато століть намагаються відповісти ті, хто успадковує *пізнавальну традицію вивчення смислової побудови людської свідомості*.

Важливою стороною цієї традиції, як доводиться у даній монографії, є пізнання явища часу та зумовленої ним системи понять. Адже провідним аспектом «людського часу» є психологічний, пов'язаний з процесами осмислення як зовнішнього життєвого ряду, так і шляхів і способів його відбиття в людській свідомості. Дані передумови дозволяють сформулювати певні підходи до музичного часу, відзначаючи, що музика є структурованим у звучанні й у такий спосіб осмисленим часом остільки, оскільки – і насамперед – вносить свій «лад і порядок» у почуття й думки людини, прилучаючи її свідомість до смислу, а смисл – до свідомості, здійснюючи «вторинний творчий синтез» емоційного змісту свідомості, обумовлений найглибшою потребою в трансформації «нижчих видів енергії, у вищі види...» (Л. Виготський).

Узгодження методичних пролегомен дослідження з його категоріальним змістом дозволяє вважати, що явище *смислової свідомості* залишається найбільш фундаментальним для усіх рівніх музикознавчої психології мистецтва, власне, воно її ініціює.

Особливий характер музикознавчого дискурсу виникає внаслідок відображення у ньому характеру *музичної оцінки* – у порівнянні її з іншими культурними нормами. *Музичні семантичні позиції* формуються під безпосереднім впливом *завжди позитивної установки естетичного розуміння* (розуміння як естетичного

феномена). Навіть усі заперечення (відсторонення – відчуження) у музиці є глибоко позитивними; негативною може виявитися лише недостатня реалізація її головної катартичної ідеї. Остання в музиці (на відміну від інших сфер культури) чітко позначає власний цілісний характер з наголосом на етичній стороні.

Музикальність як глибинна психологічна риса музики піддається лише мові «іншонаукової символології» (С. Аверінцев), що не належить остаточно (як і смисли музики) до якогось одного типу гуманітарного дискурсу, але є найбільш важливою для психології мистецтва й може роз'яснюватися у межах її понятійної системи; вона більш за все упредметнюється в естетико-психологічних термінах, вказуючи, водночас, на єдність психологічних і естетичних номінацій при обговорюванні музики та на символічне походження й призначення естетичного відношення. Таким чином розкриваються і музикознавчі проекції естетико-психологічного підходу Л. Виготського.

Підсумовуючи результати викладених дослідницьких підходів й спостережень, аналітико-теоретичних етюдів, відзначимо, що дана монографія репрезентую та систематизує актуальні музикознавчі підходи до предметної сфери психології мистецтва, що були здійснювані автором цього дослідження впродовж останніх десятиліть; її матеріал дозволяє формувати нову музикознавчу теорію психології мистецтва та пропонувати цю дисципліну (психологію мистецтва) як *один з провідних напрямів сучасного музикознавства.*

Розроблюються психологічні основи семантичного аналізу у музикознавстві, у зв'язку з чим пропонується синтез епістемологічного та семіологічного підходів у вивченні явищ смислу та символу. Цілісна та інтегрована методологія дослідження дозволяє запроваджувати категорії, що є спільними для музикознавства та психології мистецтва, надаючи їм системної єдності та впорядкованості.

Серед них опорними постають категорії духовності, психологічної реальності, артефакту, ноології та ноетичного як вищого виду смислового відношення, музичного смислу, музичного символу, музичної мови, музикознавчої мета-мови, символології, музикознавчого дискурсу та іманентного логосу музики, музичної семантики, трагічного, катарсису, часу та простору, текстової та змістової гіпостази.

Провідні теоретичні ракурси монографії зумовлені потребою виокремлення та пояснення ноетичних (ноологічних) універсалій культури та ноетичних вимірів музичного мистецтва. Поняття про пам'ять, гру, любов поглиблюються до висвітлення їх психологічних функцій; поняття про жанр, стиль і композицію позиціонуються як ноетичні, водночас як спеціальні музикознавчі, будучи включеними до категоріальної послідовності, що сформувалася в процесі обговорення психологічних властивостей музики.

Розгляд ноетичних антиномій в їх дотичності до феномена катарсису дозволяє визначати принципи створення та завершення музичної композиції як іманентної логічної системи музики, що діє на різних етапах музично-мовного здійснення художньої ідеї. У контексті музичної творчості дана система постає як катартична умовність самодіалогу музики, що базується на транзитивних властивостях композиції музичного твору, водночас відповідає основним різновидам смислового діалогу.

З'ясовується особлива символологічна «іншомовність» етичного вчення М. Реріха, котра піднімає мистецтвознавчу мову до поняттєвого узагальнення міфологічного рівня, тому надає взірець естетико-психологічної мета-мови.

Сумарно дана монографія є пропозицією побудови методично-категоріальної системи *музикознавчої психології мистецтва;* вона запроваджує синтез мистецтвознавчих та психологічних проблем, котрі є найбільш актуальними щодо сучасного стану гуманітарної науки та усуспільненої людської свідомості.

Але, на останок, бажано запропонувати узагальнюючу музикознавчу психологічну оцінку самого феномена музики, як універсального за параметрами вдіяння, водночас унікального за способами входження до індивідуальної людської свідомості явища.

Уникаючи в цьому випадку традиційних визначень, у яких музика, зазвичай, розглядається як один з видів мистецтва, сконцентруємо увагу на певних якостях, *кваліа*[189], властивих музиці як особливій художній мові – *мовній свідомості* з боку методів й понять психології мистецтва. Серед них провідними й організуючими цілісність процесу музичного діяння вважаємо наступні.

Сталість, постійна відновлюваність, повторюваність, якій немає межі, здатна створювати ефект Вічності; дане кваліа музики є одним з найважливіших та семантично значущих на різних рівнях виразової музичної системи.

Канонічність як чинник історичного мислення та формування традиції – способів зберігання та подальшої трансляції музичнотворчого досвіду, засобів колективного та міжособистісного спілкування, прирощування смислового змісту. Згадуючи вчення о. Павла Флоренського, можна зазначити канон та канонічність музично-мовної свідомості як форму втілення й зберігання ціннісного змісту мистецтва, «згущений розум людства» та «дар від людства митцеві», інструмент створення простору розуміння, що осягає найбільші історичні відстані.

Змістовність або змістова виповненість (споріднена з ефектом *досягнення* як знаком реалізації композиційно-смислової мети, завершеності музичної концепції, форми музичного твору). *Змістовність* виступає необхідною кваліа музики остільки, оскільки забезпечує здатність музичного тексту до породження нового

[189] Якості або кваліа (от лат. qualia) – поняття про абстраговані оцінні судження, значення, котрі виникають історичним шляхом, за посередництвом історичної послідовності фактів, подій, відношень.

твору, його можливість розбудовуватися, продуктивність музично-мовної свідомості та достатнє концептуальне здійснення музично-мовної матерії.

Рух, рухливість, динамічність, як основа збереження й трансляції в часопросторі, структурно-смислова деривація музичного повідомлення, що поєднує змістову сталість з інтерпретативною змінюваністю, тому поєднує задоволення від підтвердження відомої інформації з напругою від очікування її оновлення, від перевищення попереднього змістового рівня.

Енактівізм, вдіяння – як головний результат музичного пізнання, сприйняття та переживання, психологічний «знак» здійсненого музичного осмислення, зумовлений тими процесами, що відбуваються на переході від несвідомого до мисленнєво-визначеного та підвладного мовній експлікації.

Дане кваліа зумовлене катартичною потребою людської свідомості, виражає її здатність до автономної «самозадоволеної» естетичної гри, тобто свідчить про «самозростаючий логос» і музики, і людської особистості водночас, дозволяє проводити знак рівняння між музичною смислотворчістю та здатністю людини до розуміння й розуміючого включення у життя, у колективний досвід спілкування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Символ. *С.С. Аверінцев. Софія-Логос. Словник.* К.: Дух і Літера, 1999. С. 154–159.
2. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. 342 с.
3. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. *С.С. Аверінцев. Софія-Логос. Словник.* К.: Дух і Літера, 1999. С. 214–243.
4. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. 256 с.
5. Алфёров А. Современность: два среза понятия. *Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение»*. №3. 2011. URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2011/3/Alferov_Modernity/
6. Алюшин А., Князева Е. Эндофизический поворот в эпистемологии, или Попытка увидеть мир изнутри // Философия и культура. 2009. № 5. С. 80–91.
7. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления: сост. и ред. М. Арановский.* М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
8. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства М.: Композитор, 1998. 343 с.
9. Аристотель. Поэтика (Об искусстве поэзии). М., 1957.
10. Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа. Антропология абсурда: новый стоицизм. М., 2011. 279 с. URL: http://docplayer.ru/26142565-M-arkadev-lingvisticheskaya-katastrofa-moskva-antropologiya-absurda-novyy-stoicizm.html

11. Артефакт. Артефакт культурный. Культурология. XX век. Словарь. Сост. статей А. Красноглазов, А. Флиер. Спб.: Университетская книга, 1997. С. 44–46.
12. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева*. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
13. Бахтин М. К философии поступка. *М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов*. К.: Наукова думка, 1994. С. 9–68.
14. Бахтин М. Искусство и ответственность. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева*. М.: Искусство, 1986. С. 7–8.
15. Бахтин М. Проблема речевых жанров. *М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева.* М.: Искусство, 1986. С. 254.
16. Бахтин М. Слово в романе. *М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М.: Художественная литература, 1775. С. 72–233.
17. Бахтин М. Из предыстории романного слова. *М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М.: Художественная литература, 1975. С. 427.
18. Бахтин М. Эпос и роман. *М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* М.: Художественная литература, 1975. С. 447–483.
19. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
20. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1975. С. 6–71.
21. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* С. 6–71.

22. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. *М. Бахтин. Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
23. Бердяев Н. Самопознание. Сочинения. М.: ЗАО Изд-во ЄКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 1999. 624 с.
24. Бобровский В. О драматургии скрябиновских сочинений. *В. Бобровский. Избранные статьи и исследования.* М.: Музыка, 1990. С. 148–158.
25. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб., 2006. 648 с.
26. Босенко А. Власть времени, или Оставьте М. Бахтина в покое. *М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук: Материалы науч. конференции*. Витебск, 1994. С. 83–85.
27. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. 80 с.
28. Виппер Р. История древнего мира. *В.Ю. Виппер. История древнего мира; А.А. Васильев. История средних веков*. М.: Изд-во «Республика», 1993. С. 14–244.
29. Выготский Л. История развития высших психических функций. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т. 3. М.: Педагогика, 1983. С. 5–328.
30. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
31. Выготский Л. Педагогическая психология. *Под ред. В.В. Давыдова*. М.: Педагогика, 1991. 480 с.
32. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное. *Психология сознания.* СПб.: Питер, 2001. С. 31–46.
33. Выготский Л. Лекции по психологии. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т. 2. Под общей ред. В. Давыдова. М.: Педагогика, 1982. С. 363–485.
34. Выготский Л. Проблема сознания. *Л.С. Выготский Собр. соч. в 6-ти томах.* Т. 1. Под ред. А. Лурия, М. Ярошевского, М.: Педагогика, 1982. С. 156–167.

35. Выготский Л. Инструментальный метод в психологии. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах.* Т. 1. М.: Педагогика, 1982. С. 103–108.
36. Выготский Л. О психологических системах. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т. 1. М.: Педагогика, 1982. С. 109–131.
37. Выготский Л. Проблемы общей психологии. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т. 2. *Под общей ред. В. Давыдова*. М.: Педагогика, 1982. С. 362–490.
38. Выготский Л. Мышление и речь: Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
39. Гадамер Х.-Г. Семантика и герменевтика. *Актуальность прекрасного*: *Пер. с нем*. М.: Искусство, 1991. С. 60–71.
40. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание. *Актуальность прекрасного*: *Пер. с нем*. М.: Искусство,1991. С. 43–59.
41. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация. *Герменевтика и деконструкция. Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.* СПб., 1999. С. 202–242.
42. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
43. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство. Науково-методичний збірник*. Вип. 28. *Музична україністика в контексті світової культури.* К., 1998. С. 32–47.
44. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського.* Вип. 60: *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Зб. статей*. К., 2006. С. 3–8.
45. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 51: *Питання організації художньої цілісності музичного твору. Зб. статей*. К., 2005. С. 3–8.

46. Гессе Г. Игра в бисер. М.: Художественная литература, 1969. 418 с.
47. Голубинская А. Релевантность сознания и виртуально-информационной среды как фактор социальной стратификации. Дис. ...канд. филос. наук: 09.00.11«Социальная философия». Нижний Новгород, 2018. 167 с.
48. Гуманистическая и трансперсональная психология: *Хрестоматия. Сост. К.В. Сельчёнок.* Минск – Москва: Харвест – Аст, 2000. 592 с.
49. Гуревич П. Игра. *Культурология. XX век. Словарь*. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 133–135.
50. Гуссерль Э. Избранные работы: сост. В.А. Куренной. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с.
51. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х тт. Т. 2. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2007. С. 54.
52. Задерацкий В. Музична форма. В 2-х вип. Вып.1: *Підручник для спеціалізованих факультетів вищих музичних навчальних закладів.* М.: Музика, 1995. 544 с.
53. Зинченко В. Миры сознания и структура сознания. URL: http://development2005.narod.ru/books/zin.htm
54. Зинченко В., Моргунов Е. Поступок и целостность человека по М.М. Бахтину. *В. Зинченко, Е. Моргунов. Человек развивающийся: Очерки русской психологии.* Гл. 2: *Культурные традиции российской психологии.* М.: 1994. С. 57–61
55. Камчатнов А.М. А.А. Потебня и А.Ф. Лосев о внутренней форме слова. *Русский филологический вестник.* 1998. № 1-2. С. 16. URL: https://sites.g oogle.com/site/kamchatnoff/ Дата доступа: 15.10.2015.
56. *Караулов* Ю. *Русский язык и языковая личность.* Изд. 7-е. М.: Издательство ЛКИ. *2010.* 264 с.
57. Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова. *Музыка из бывшего СССР. Сборник статей*. Вып. 2. М.: Композитор, 1996. С. 41–74.

58. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Изд. Дом «Рось», 1996. 142 с.
59. Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М, 2003. 368 с.
60. Ключевский В. Лекции по русской истории. *Собрание сочинений в 8-ми томах*. Т. 1. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956.
61. Князева Е. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. М.: «Humanitas», 2014. 352 с.
62. Котляревський І. Музично-теоретична україністика. *Українське музикознавство. Науково-методичний збірник.* Вип. 28. *Музична україністика в контексті світової культури.* К., 1998. С. 9–12.
63. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства / І. Котляревський. *Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть. Збірник наукових статей.* Мелітополь: «Сана», 2002. Вип. ІХ. С. 3–10.
64. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования.* К.: Музична Україна. 1989. С. 28–34.
65. Кудряшова Т. Онтология языков познания. Автореф. дис. докт. филос. наук: 09.00.01«Онтология и теория познания». Иваново, 2005. 40 с.
66. Культурная семантика. *Культурология. XX век. Словарь*. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 228–233.
67. Кучеренко В., Петренко В., Россохин А. Измененные состояния сознания: психологический анализ. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 403–411.
68. Кушмина Р. Язык и музыка как смыслообразующие звуковые формы культуры. Дис. ...канд. философ. наук: спец. 24.00.01 – теория и история культуры. Казань, 2004. 167 с.
69. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. *3-е изд., доп*. М.: Смысл, 2007. 511 с.

70. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 72–81.
71. Лихачёв Д. Развитие русской литературы X – XVII века. Л.: Наука, 1973. 254 с.
72. Лосев А. Музыка как предмет логики. А.Ф. *Лосев. Форма. Стиль. Выражение. Сост. А.А. Тахо-Годи*. М.: Мысль, 1995. С. 405–602
73. Лосев А. Форма, стиль, выражение. М.: Мысль, 1995. 940 с.
74. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968–1972). СПБ.: Искусство, 2000. 704 с.
75. Лотман Ю. Проблема «обучения культуре». *Труды по знаковым системам V. Учёные запискм Тартусского гос. университета.* Вып. 284. Тарту: 1971. С. 167–177.
76. Мамардашвили М. Эстетика мышления. Беседы. М., 2000. *Электронная публикация:* Центр гуманитарных технологий. URL: https://gtmarket.ru/laboratory/basis/5061.
77. Мамардашвили М. Необходимость себя. М., 1996. 432 с.
78. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Психология художественного творчества*. Минск: Харвест, 2003. С. 130–144.
79. Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики. *Пер. с англ. А.М. Татлыбаевой. Научи, ред., вступ. статья и коммент. Н.Н. Акулиной.* СПб.: Евразия, 1999. 432 с.
80. Маслоу А. Мотивация и личность. СПб.: Евразия, *1999.* 478 с.
81. Матецкая А.В. Социология культуры. учебное пособие. 2006. 260 с.
82. Матурана У., Варела Ф. Древо познания: Биологические корни человеческого понимания. Пер. с англ. Ю.А. Данилова. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 224 с.
83. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.

84. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация). *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 13. Л.: Музыка, 1974. С. 32–57.
85. Орлов Г. Время и пространство музыки. *Проблемы музыкальной науки. Сб. статей*. Вып. 1. М.: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. С. 358–394.
86. Петренко В. Проблемы значения. Психосемантика сознания. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 169–182.
87. Петровский И. Феномен Борхеса. *Х.Л. Борхес. Письмена бога. Сост., автор вступительной статьи и прим. И. Петровский*. М.: Республика, 1994. С. 5–24.
88. Пигалев А. Время культуры. *Культурология. XX век. Словарь*. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 80–85.
89. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. К.: Музыка, 1987. 182 с.
90. Рерих Н. Живая этика. Избранное. М., 1992. 414 с.
91. Роменець В., Маноха І. Історія психології XX століття: *Навч. посібник. Вст. ст. В.О. Шатенка, Т.М. Титаренка*. К.: Либідь, 1998. 992 с.
92. Рубинштейн С. О сознании. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 47–55.
93. Руднев В. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997. 384 с.
94. Руднев В. Новая модель реальности. М., 2016.
95. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості. Дис. ...докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. 385 с.
96. Садецкий А. Открытое слово. Высказывания М.М. Бахтина в свете его металингвистической теории. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. 107 с.
97. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского. *И. Стравинский. Статьи и исследования.* М.: Музыка, 1973. С. 276–301.

98. Савенко С. Позднее творчество И. Стравинского. К проблеме единства стиля. *Из истории русской и советской музыки.* Вып. 2. М.: Музыка, 1976. С. 243–257.
99. Самойленко А. Культурологическая концепция диалога М. Бахтина и методологические проблемы музыкознания. *Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. Збірник наукових праць.* К., 1998. С. 21–37.
100. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
101. Сошкин Е. К пониманию стихотворения Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...» URL: http://textonly.ru/case/?issue=21&article=16874
102. Станжевский Ф. Индивидуализм в философии сознания и индивидуалистические концепции ментального состояния. Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 «Философия и история религии, философская антропология, философия культуры». Санкт-Петербург, 2017. 176 с.
103. Степанов Ю. Семиотика. М.: Наука, 1971. 168 с.
104. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. К.: Лыбидь, 1990. 184 с.
105. Тараева Г. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. Дис. ... докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2013. 411 с.
106. Таранов П. Анатомия мудрости. 120 философов: В 2-х тт. Симферополь: Таврия, 1996. Т. 1. 624 с.
107. Тарасти Э. Музыка как знак и как процесс. *Homo musicus. Альманах музыкальной психологии.* М.: 1999. С. 61–78.
108. Уайт Л.А. Наука про культуру. *Антологія досліджень культури.* Т. 1. *Інтерпретації культури.* Спб.: Університетська книга, 1997. С. 141–156.

109. Філософський енциклопедичний словник. *Гол. ред.: В.І. Шинкарук; ред. кол.: Є.К. Бистрицький, М.А. Булатов, А.Т. Муратов та інші.* К.: Абрис, 2002. 742 с.
110. Флоренский П. Иконостас. *Павел Флоренский. Христианство и культура.* М.: Фолио, 2001. С. 521–626.
111. Флоренский П. Из богословского наследия. *Богословские труды.* Т. XVII. М., 1977. С. 85–248
112. Франкл В. Человек в поисках смысла: *Пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева.* М.: Прогресс, 1990. 367 с.
113. Фромм Э. Человек для себя. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 352 с.
114. *Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук.* Спб.: А-*cad, 1994.* 408 с.
115. Хахалова А. Телесно-аффективное основание самосознания. Дис. ... канд. философ. наук: 09.00.01 «Онтология и теория познания». Волгоград, 2017. 154 с.
116. Хейзинга Й. Homo ludens В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерланд. М., Прогресс – Академия, 1992. 464 с.
117. Херсонский Б. Глубинная психология. *Справочное издание.* Одесса: Астропринт, 1998. 192 с.
118. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина: Монографическое исследование. Интервью с Губайдулиной. М.: Композитор, 1996. 360 с.
119. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104. URL: http://www.kholopov.ru/izm/
120. Хоффман И. Активная память. Экспериментальные исследования и теория человеческой памяти: *Пер. с нем. К.М. Шоломия.* М.: Прогресс, 1986. 309 с.
121. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000. 279 с.

122. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность. *Пер. с немецкого Н.Ф. Гарелин.* Мн.: ООО Пупурри, 1998. 656 с.
123. Шпет Г. Мысль и слово. Избранные труды. М.: РОССПЭН, 2005. 686 с.
124. Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 2006. 216 с.
125. Щедровицкий Д. Внутренний человек. *Электронное издание*, М., 2016. URL: http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5_Vnutrenniy_chelovek.pdf
126. Эйкен Р. Смысл и ценность жизни. *Пер. с нем. М.М. Тареева*. М.: ЭЛИА-АРТО, 2008. 80 с.
127. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.
128. Эко У. Поэтика открытого произведения. *У. Эко. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике.* Санкт-Петербург: Symposium, 2006. С. 67–104.
129. Эткинд Е. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1998. 448 с.
130. Dialogue and Dialogism. *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges; eds. Gary Saul Morson and Caryl Emerson.* Evanston: Northwestern University Press, 1989. P. 105–114.
131. Wertsch J. V. The significance of dialogue in Vygotsky's account of social, egocentric, and inner speech // Contemporary Educational Psychology, 5, 1980. P. 150–162.
132. Shotter J. Bakhtin and Vygotsky: internalization as a boundary phenomenon. *New Ideas in Psychology*, 11, 1993. P. 379–390.
133. Shotter J. Harre, Vygotsky, Bakhtin, Vico, Wittgenstein: conversational realities and academic discourses. *Journal for the Theory of Social Behavior*, 23, 1993. P. 459–482.

134. Shotter J. Vygotsky's psychology: activity in the developmental zone. *New Ideas in Psychology,* 7, 1989. P. 185–204.
135. Shotter J. Vygotsky: the social negotiation of semiotic mediation. *New Ideas in Psychology*, 11, 1993. P. 61–75.
136. Tarasti E. Music as sign and process. Analytica. Stakholen, 1985. P. 97–115.

Наукове видання

Олександра Самойленко

ПСИХОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА: СУЧАСНІ МУЗИКОЗНАВЧІ ПРОЕКЦІЇ

Монографія

Верстка – Н. Ковальчук

Підписано до друку 03.03.2020 р. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 13,72. Наклад 300. Замовлення № 0320м-54.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а
Телефон +38 (0552) 39 95 80,
+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.