О. Самойленко

Діалог як смисловий феномен. Діалогічні аспекти музичної комунікації

Діалог є проблемою й для музикознавства, і для музики – і для дослідницької логіки, і для художньої позиції, у тій мері, у який обидві прагнуть не залишитися випадковими, однобічними, непоміченими, «безмовними». Звертаючись до явища діалогу, ми знаходимо подвійну причину для здивованості. Втім, стосовно проблеми діалогу особливо доречні слова Дж. Румі: як би крапля не філософствувала, море залишиться морем…

У повному обсязі, як загальноісторичний феномен, діалог сьогодні може бути показаний тільки шляхом класифікації й опису, та й то в межах однієї епохи (як, наприклад, у роботі М. Буша [10], присвяченій античним формам діалогу); адже тоді встає питання, у яких галузях культури, включаючи повсякденний життєвий простір, зустрічається діалог та який; іншими словами для постановки проблеми в такому масштабі потрібна ще певна «збірна робота» (нагромадження матеріалу). Нас цікавили причини й доцільність діалогу – не зовнішні, соціально-інституціональні, а внутрішні-людські – «людяні», смисло-значеннєві… Доводиться визнати, що повна картина діалогічних зусиль людини в культурі вимагає всеохоплення, виявлення всіх його факторів і сторін; і тоді вона може служити підставою всієї методології гуманітарного знання, людинознавства. Однак, в одному дослідженні, більше того, у науковій теорії одного автора така картина чи навряд може бути відтвореною, тому що вимагає надзвичайно широкого й складного синтезу знань, методичних підходів. Проте, розширення гуманітарної концепції діалогу представляється сьогодні не тільки можливим, але й необхідним.

Слушні слова М. Бахтіна: гуманітарна думка народжується як думка про чужі думки; їх слід пояснювати і як впевненість у своїх «адресатах», у тих, хто здатен винести завершальне судження про запропоновану

теоретичну модель – прийняти її або відкинути, але – у кожному разі – *зрозуміти*. Так, уже з перших кроків, проблема діалогу знаходить свого супутника в проблемі *відповідного розуміння,* яку сьогодні можна вважати базовою для гуманітарного знання.

Мабуть, ніколи раніше не відчувалася так потреба в нових формах гуманітарного діалогу. Слід уточнити, що під останнім мається на увазі вся сукупність форм інтерсуб'єктного спілкування – усі способи перетворення явищ світу, що переводять життєвий досвід в доступні прецеденти суб'єктивного входження в реальність, отже, такий діалог відразу спрямовується до «полілогу»: відкриває багатоголосся людських відносин, поліфонічність буття й свідомості.

Істотною передумовою інтересу до проблеми діалогу можна вважати нову активність явища дискурсу – *дискурсивної відзначеності* форм гуманітарного спілкування [12]. Пошук свого дискурсу – що неодмінно загострює увагу до чужих дискурсивних ідей і просторів – найбільш помітна зовнішня сторона дослідницьких зусиль сучасних гуманітаріїв, у тому числі, вітчизняних музикознавців; зовнішня, але така, що виявляє важливе внутрішнє спонукання – потребу в термінологічному визначенні музичних універсалій, тобто, у сталій спільності наукового музикознавчого дискурсу, і, одночасно, відстоювання можливостей «авторської експресії», індивідуалізованих особистісних висловлень, що привертають не лише предметною стороною, але й неповторністю інтонації, «образом автора», як персоніфікованим відношенням до досліджуваного предмета; останнє повинне будити свідомість адресата як особисте запитання, котре чекає *відповідного розуміння*, а тому уникає тих «загальних місць» дискурсу, які можуть погасити будь-яку «відповідність».

Наступна низка більш конкретних передумов постановки проблеми діалогу підведе нас впритул до даного феномена.

Так, поняття діалогу не можна вважати точно встановленим, хоча б тому, що воно далеко виходить за межі тільки словесно-мовних форм

спілкування. Феномен діалогу виявляється в різноманітних мовних сферах (у жестикулятивно-пластичній мові, наприклад), придбає як явний, так і таємний зміст, смисловий ареал, стосується складних процесів самопізнання, самооцінки людської особистості, відтворення нею різних, у тому числі, прихованих, важкодоступних аспектів буття. Звідси можливість семіотизації й психологізації проблеми діалогу, а також важливість включення даного поняття до найрізноманітніших розглядів процесів комунікації. Поняття діалогу потребує підходу, що диференціює та дозволяє *обговорювати* типи діалогу, якісні зміни в ньому – залежно від характеру його учасників (співрозмовників, «спільників», співавторів), а також і залежно від вибору предмета, «теми», загального адресата, названого Бахтіним «ідеальним співрозмовником», Над-Адресатом, Третім у діалозі…

Опора на визначення М. Бахтіна при зверненні до проблеми діалогу є не просто даниною науковій традиції; бахтінська концепція діалогу сьогодні залишається найбільш широкої й повної й саме тому вимагає вивчення методу Бахтіна в опорі на сукупність усіх його робіт, з інтеграцією їх провідних положень – думок, понять, логічних версій та «інверсій» – як єдиної наукової поетики, для якої діалог стає й метою, і засобом, реалізуючись у всій сукупності предметних та дискурсивних орієнтацій. Однак, як *систематизуюче,* поняття «діалогу» у роботах Бахтіна ще не показане, хоча за його допомогою проявляються й понятійний діапазон інших бахтінських ключових слів, і можливість наділення їх синтезуючими смисловими значеннями. Через останні можна добратися й до тієї смислової реальності, до якої апелює сам Бахтін.

Широке трактування поняття діалогу випливає з бахтінської постановки проблеми діалогу. За слушним зауваженням О. Садецького, «принцип діалогічного розуміння прагне в бахтінівському слові до межі універсалізації» [13, *63*]. Однак, залишаючись одним з кращих досліджень бахтінського дискурсу, дослідження Садецького не стосується низки важливих аспектів понятійної системи Бахтіна, насамперед, поняття про

«ідеальний Над-Адресат», без якого концепція діалогу просто не може відбутися.

«Претензії» діалогу на універсальність змушують перевіряти обґрунтованість цих претензій, звертаючись, у тому числі, до поняття монологу; останнє вказує шлях до цілісності смислу, до неподільності, континуумності завершальних «смислових інстанцій». Виходячи з них можна апелювати до художньої цілісності мови музики, до семантичної єдності й наступності всередині музичної творчості, до єдності музичної свідомості і так далі, виправдовуючи, таким чином, правомірність семіологічних досліджень. Але, з іншого боку, саме фінальна єдність смислових феноменів обумовлює широту й різноманітність їх значень у людському досвіді. Складноопосередкована залежність смислу та значень вказує на відкритість *смислового пізнання* та на його особливі труднощі. Вони, власне, і спонукають до діалогу, який представляється єдино можливою «дорогою до смислу». Як писав М. Бахтін: «З погляду смислу можлива лише нескінченність оцінки й абсолютне незапокоєння» [7, *43*].

За Бахтіним, виявляється, що головне в людині – «її розбіжність з самою собою», у якій й «відбувається справжнє життя особистості» (1); стан особливої «ціннісної напруги», що виникає через знаходження між життям і смертю; саме він змушує ставитися до людини як до «любовно затвердженої дійсності» (2); зовнішня й внутрішня опозиціональність: «людина або більша за свою долю, або менша за свою *людяність*»; так утворюється «надлишкова невтілювана людяність» або «нереалізований надлишок людяності» (3) [9, *479, 480*]. Помітимо, що у формулюваннях Бахтіна керує парадоксальність, яка свідчить не про культ парадокса в Бахтіна, а про антиномічну у своїх глибинних підставах природу діалогу, що стає предметним, методичним і структурно-дискурсивним началом в роботах Бахтіна. Акцентуація проблеми діалогу, власне, *створення її*, у свою чергу виявляється наслідком ціннісно-смислових установок Бахтіна, його інтересу до явища смислу в його перехідних властивостях, у тому числі в його взаємодії з ціннісними

визначеннями людського досвіду. При всій важливості для Бахтіна вищевказаних питань, вони виникають як наслідок його інтересу до складно-діалогічної – багатоголосно-«поліфонічної» – природи смислу та розуміння його в контексті філософії життя, «першої філософії», по Бахтіну (філософії вчинку), і теорії літературної творчості. Постструктуралістський «нерв» шукань Бахтіна дає про себе знати саме як «пошук втраченого смислу» – близько до ноетичної позиції В. Франкла. Втім, двох названих дослідників відрізняє (принаймні, від французьких постструктуралистів) кінцевий оптимізм концепції, заснований якщо й не на вірі, то на довірі до людської природи. Думка про те, що «людина – це більше, ніж психіка, людина – це дух», дозволяє Франклу затверджувати, що «унікальний смисл сьогодні стає універсальною цінністю завтра» [20, *296*]; думка й твердження, що несуть ту ж «логіку зворотності», що й висловлення Бахтіна, дозволяють вводити такі словесні формули, як «дух – це людина, дух більший, ніж психіка», те, що сьогодні (вчора) є універсальною цінністю, може завтра виявитися (відродитися) у формі унікального смислу [4, *531*]. (Чи не це змушувало Бахтіна стверджувати, що «у кожного смислу буде своє свято відродження»?)

Підхід до діалогу як до ціннсно-смислового феномена послужив причиною опори на праці Бахтіна нової школи київських психологів, очоленої В. Роменцом, школою, що назвала себе канонічною або «вчинковою» психологією, позначила свої методи як культурологічні [17]. Останнє пояснюється принциповою важливістю для представників цієї школи такого постулату Бахтіна, як «незавершеність» людської свідомості»: людина ніколи не говорить про себе останнього слова, не довідається своєї останньої межі, не встигає осмислити свою співвіднесеність з ним, не стає стосовно власного життя в позицію «позазнаходження». Компенсацією такої обмеженості людського самовідношення («самості») стає можливість подивитися на себе очима іншого («іншість»), отже, можливість вступити в діалогічні відносини. При цьому з боку суб'єкта, що пізнає (самості) учасником діалогу стає досвід життя – вибір вчинку, а з боку зустрічаючої –

пояснюючої й завершальної свідомості, висловлення (іншості) – культура, вже наявний та збережений досвід *такого вибору*. У такий спосіб формується – як об'єктивний і самостійний – діалог життя й культури, який представляється вихідною й найбільш широкою позицією для будь-якого діалогу; саме він знаменує вищу форму *умовності діалогу та його суб'єктів,* але він же виявляє необхідність творчої активності особистісної свідомості. Недарма Бахтін підкреслював, що життя, культура і наука знаходять свою єдність, долучаються одне до одного тільки в єдності особистості й завдяки активності зусиль останньої… [6, *7*] З іншого боку, виникає досить незалежне, мовби поза- і над-особистісне життя самої культури, її функціональна незалежність, що дозволяє Ю. Лотману визначати культуру як феномен особливої пам'яті – сумму неспадкоємної інформації, основи якої закладаються в ранньому дитинстві, але засвоєння – присвоєння – якої відбувається впродовж усього життя людини… [15]

Але у всіх випадках діалог існує остільки, оскільки людина усвідомлює й відтворює «етос» (місцеперебування, призначення, характер, смислові потенції) культури, оскільки людина здатна змусити культуру стати суб'єктом діалогу.

Будучи завжди суб'єктно-суб'єктним відношенням [5, *362*], діалог визнає різноманітні його форми – як різноманітність учасників-суб'єктів та їх поведінки. Відштовхуючись від концепції Бахтіна, можна відокремити діалог з традицією культури в цілому, зі спільнотою (суспільством), з «авторитетом» (можливий, насамперед, як діалог згоди) (1), між-особистісний як між-авторський діалог, що допускає зустрічність суджень, навіть чекає їх (діалог розбіжності) (2), між-індивідуальний, заснований на граничному звуженні й «закритості» точок зору обох учасників, що створює рух смислової розбіжності – віддалення один від одного, аж до «нечутності» висловлень, незважаючи на їх «гучність», яскраву демонстративність (діалог глухих) (3), між-общинний, між-колективний (між-культурний, між-авторитетний), який, втім, може бути репрезентован як між-особистісний у

випадку анонімності особистості – не-претензії на авторську участь (діалог мовчання або, як писав Бахтін, «діалог мертвих», іноді як діалог «за умовчанням») (4). Таким чином, уже реальні форми діалогу пред'являють певний ступінь умовності, який стрімко зростає при зверненні до діалогу як до засобу досягнення «відповідного розуміння».

Однак для розгляду діалогу як «розуміючого» – як інструмента розуміння й смислопокладання – двох його учасників вже недостатньо; важливішою стає його предметна сторона – його адресація, загальна спрямованість зусиль суб'єктів діалогу, хоча виявити останню досить важко. Дану спрямованість Бахтін визначає в понятті «ідеального Над-Адресата» як вищої можливості – остаточної можливості, завершальної, – «відповідного розуміння». «Інший» у діалозі надає таке розуміння лише почасти, хоча б тому, що є «близьким» співрозмовником, бере участь у сьогоденні, реальному. Повнота розуміння вимагає історичної дистанції, оцінки з майбутнього, «далевої» відповіді, звільнення від реальності (границь), тому можлива тільки як ідеальна (у повному обсязі смислових інтенцій слова «ідеальне»). Суттєво, що Бахтін знаходить дане поняття – «ідеальний Над-Адресат» – звертаючись до проблеми тексту (мовного висловлення), тобто вже у зв'язку з особливостями словесного оформлення – вираження в слові – думки, вчинку, позиції, літературного виявлення особистісної свідомості. Як ми вже відзначали, смисл потребує слова, хоча не обмежується їм…

За слушним зауваженням Х. Борхеса, «поняття остаточного тексту – плід віри або втоми» [13, *7*]. «Ідеальний Над-Адресат» як і «ідеальний», тобто завершений і остаточний, текст – це остання смислова «лінія» діалогу, лінія, що постійно відсувається, стаючи обрієм; він виявляє відкритість, незавершеність досвіду культури як тексту й будь-якого тексту як репродукції культурного смислу. Тому текст постійно чекає щасливого майбутнього, можливість якого йому «пообіцяла» його співвіднесеність з діалогічною природою смислу та його впізнання.

Оскільки розуміння не буває завершеним, але лише виявляє свою необмеженість, то найближчий – доступний – «інструментальний смисл» (згадаємо поняття інструментальної цінності в працях П. Флоренського) діалогу полягає в тому, що людина знаходить «іншого у собі» і «себе в іншому», створює свого двійника, своє «дзеркальне відбиття». Поняття про Дзеркало, наділене символічним значенням, займає істотне місце в роботах Бахтіна; не менше місце воно займає в поетиці Борхеса, зближаючись в останнього з поняттям про «бібліотеку», отже, з поняттям про конгломерації текстів (це найважливіша для Борхеса, ним самим «придумана», метонімія) як про книжкове знання культури, вірніше навіть – про культуру як про книжкове знання, письмове свідчення людської історії.

Якщо Борхес мислить у якості дзеркала «чужий» текст, то Бахтін бачить дзеркальність «іншого» – людяність – як «свою» єдину можливість ціннісного самопізнання й самовиправдання, критерій об'єктивного відношення до себе й інших, буття іншого-в-собі й себе-в-іншому, спосіб узгодження «внутрішнього» і «зовнішнього» тіла людини – досягнення повноти втілення. («*Втілена* для мене ціннісно-естетично тільки інша людина. Щодо цього тіло не є чимось самодостатнім, воно потребує *іншого*, його визнання й формуючої діяльності. Тільки внутрішнє тіло – важка плоть – дане самій людині, зовнішнє тіло іншого задане: він повинен його активно створювати» [3, *51*].)

«Дзеркальність» Іншого Бахтін прирівнює до естетичної активності людського «Я», оскільки це – умова розуміння, створення предметних передумов розуміння; тому він приділяє стільки увагу питанню «естетичної цінності», вірніше ціннісним відносинами як естетично обумовленим. Так виникає певна рівність між розуміючою та естетичною свідомістю, одночасно відкривається естетична спрямованість концепції діалогу, а категорія «естетичного» виявляє діалогічну природу – як пов'язана з антиномією «Я – Інший», що лежить в основі особистісного досвіду.

Можна говорити про «дзеркальність» діалогу в його трактуванні Бахтіним, однак, як дзеркальний, діалог потребує особливої якості; не випадково теорія діалогу (полілогу) у роботах Бахтіна узгоджується з теорією роману: діалог спонукає до «фамільярності» – до близького зіткнення, до безпосередності контакту, до присвоєння навіть найбільш «далевих» і високих смислів. Сама по собі взаємодія епосу й роману – епічного минулого й романізованого сьогодення – демонструє можливість діалогу між «ідеальним» і «фамільярним», можливість оновлюючого уявлення про перше (ідеальне) шляхом його переміщення в нові життєві умови, у новий контекст «життєвого світу» культури, зниження – наближення – з подальшою проекцією в сферу нового «ідеального Над-Адресата».

Своєрідність наукової поетики Бахтіна проявляється в тому, що розроблювальні в різних його дослідженнях поняття стають сполученими, діалогізуючи на відстані; так зближаються поняття «дзеркала» і «роману» – як «дзеркала, з яким ідеш по великій дорозі» (Стендаль). Романне слово відриває нову – особливу – можливість «життя слова серед слів»; звернене до досвіду «великого» епічного слова, воно створює його «Іншість», а таким шляхом – своє багатоголосся, багатозначність «смислових обертонів», історичну жанрово-стильову поліфонічність.

Діалогічність і діалектичність, при всій спорідненості понять, звернені до різних явищ. Г. Померанц вважає головним у діалозі «дух цілого», що прокладає собі шлях через поліфонію висловлень – через різницю «співрозмовників» – і зауважує, що й діалог, і поліфонія рівною мірою протилежні діалектиці, «стверджуючої відносну істинність *кожного* щабля в розвитку ідеї»; цитуючи М. Бубера, він називає метою діалогу створення союзу, вступ у царство, де закон переконання не має сили. Очевидно, діалог необхідний там, де раціональне «лінійно»-логічне мислення змушене визнавати свою обмеженість, неспроможність [16, *97, 98*]. Виникаючу неясність розрізнення діалогу й діалектики допомагає подолати Бахтін: «У

діалозі знімаються голоси (розподіл голосів), знімаються інтонації (емоційно-особистісні), з живих слів і реплік вилущуються абстрактні поняття й судження, усе втискується в одну абстрактна свідомість – і так виходить діалектика» [5, *371 – 372*]. Отже, діалектика як метод «об'єктивного» – абстрагованого від конкретного досвіду живої особистості – знання «звільняється» від людини й усіх «дивацтв» людської природи, насамперед від емоційного забарвлення людських вчинків і суджень як найбільшого прояву особистісної суб'єктивності, одночасно з відстороненням від досвіду особистісних переживань відстороняючись і від цілісності особистісного людського «Я». Діалог, діалогічність виявляється у зв'язку з галуззю розуміння – як метод суб'єктивної причетності людини до світу, відкриття світу як Співрозмовника, метод резонансу Цілого в Цілому, що звільняє від такого знання, яке прагне стати єдиним і останнім авторитетом, зміцнити свої межі як остаточні…

Проблема діалогу має потужний підтекст в історичному життєвому світі культури, оскільки до неї ведуть не тільки питання спілкування – комунікації, але (і це набагато важливіше для символічного художнього досвіду) дуальність процесів, що відбуваються у світі, хоча б як спряженість начала – кінця, обмеженості – безмежності, космічного – земного, божественного – людського і т.д., онтологічна антиномічність людини, що сполучає життя й смерть, тілесне й духовне, свідомість і тіло, святе й гріховне і т.д., нарешті, подвійність людської творчості, що вимагає й повторення – мимезису, імітації – й відновлення – винаходу, евристики, катартичного протистояння. У художній творчості дана подвійність виражається в загальноісторичній парадигмі «традиція – новаторство» і в парності явищ – понять жанру – стилю. Єдиним стрижнем *усіх* зазначених передумов діалогу є співвідношення позачасового й тимчасового, тобто часу як вічності, як засобу нагромадження цінностей (пам'ятливості культури) і часу як швидкоплинності, убування життя (смертності людини), іншими словами, часу як позитивної величини для людського співтовариства в

цілому – «плюс-нескінченності» – і часу, як негативної величини – відібрання життя, «мінус-нескінченності» – для окремої людини. Звідси й сумний стоїцизм Марка Аврелія: «Час людського життя – мить, її сутність – вічний плин життя; відчуття – неясне, будова всього тіла – тлінна, душа – нестійка, доля – загадкова, слава – недостовірна…» [19, *439*]

За найбільш загальним визначенням, діалог – постійне протистояння життєвих основ, що виявляє їх ціннісно-смислове прямування (рівні розуміння). У діалозі людина пізнає не тільки «себе як частина світу», але й «світ як частину себе», спілкується зі світом як з суб'єктом, нарощує його й свої смислові структури, об'ємність сприйняття життя й резонансу з ним як «цілого із цілим», як «польоту єдиного до єдиного» (Плотін). Таке відношення пробуджується протиставленням у житті кожної конкретної людини народження й смерті: тільки факт присутності цих термінів (строків) створює емоційно-вольове фарбування перебігу часу обмеженого життя, і сама вічність має ціннісний сенс лише в співвіднесенні з детермінованим (причинно-наслідково обумовленим) людським життям [2, *6*]. Саме таке ціннісне відношення Бахтін вважає *естетичним*.

Відкритість і завершеність в їх взаємозалежності – опорні властивості наукової поетики Бахтіна. З одного боку, Бахтин дуже систематичний, хоча це й не так легко помітити: він не декларує свій системний підхід, а останній охоплює всі праці Бахтіна без винятку – від ранніх до останніх конспективних записів. З іншого боку, наукову поетику Бахтіна відрізняє рухливість структурних зв'язків між основними системними елементами (опорними поняттями). Однак, ця рухливість не випадкова: вона – частина методу, який ми вже визначали як діалогічний. Іншими словами, ця рухливість «задумана» Бахтіним і має свої внутрішні, що також не оголошуються Бахтіним, розрахунки, у цілому продиктовані ідеєю «Над-Адресата» і сталістю опозиціональних (буквально діалогізуючих) відносин між поняттями. Розбудовані діалогічним шляхом, ці поняття, які вибирає для себе Бахтін і які визначають своєрідність його дискурсу, звернені до складно-

смислових явищ людської культури. Уже ці явища припускають «відкритість» людського досвіду, яка парадоксальним образом стимулюється спробами представити його завершеним, в «останній» інстанції, представити *ймовірні способи* його завершення. Бахтін намагається зберегти, відтворити й прокоментувати природу таких явищ.

«Відкритість» – «завершеність» стають у його концепції системотворчими категоріями широкого спектра дії, але завжди спрямованими на дослідження діяльності людини в культурі, отже, вони стають *культурологічними категоріями.* Названа антиномія веде до антиномічності естетичного – етичного відношень. Бахтін дозволяє нам затверджувати, що наявність і антиномічний характер залежності етичного та естетичного в діяльнісному досвіді людини є необхідною стороною всіх культурних феноменів, отже, їх повинні певною мірою відбивати, беручи на себе їх подвійність, суперечливість і «труднощі широти», усі культурологічні категорії.

Таким чином, смисловим поняттям «за завданням» властиві відкритість і завершеність, «запитальність» і «відповідність», які вони й можуть виявляти в «тріадній композиції» діалогу в Бахтіна. Звідси властива самому бахтінському слову «гра границь», яка змусила О. Садецького назвати це слово «відкритим» [18]. Однак, Садецький не помічає здатності цього слово бути завершальним стосовно дуже великого кола явищ і понять, тобто їх здатності виступати в якості «Над-Адресата».

Роботи Бахтіна дозволяють знайти критерії вибору діалогічно-смислових понять і шляхи до їх єдності як методичної. До виявлених Бахтіним ознак відкритості – завершеності, можна додати ще *інтенціональність* поняття – його переважну спрямованість на предметно-фактичні або ідеаційні реалії культури.

Дихотомія «знаючого» і «розуміючого» у проекції на особистісний психологічний досвід дозволила сучасній соціоніці створити свою теорію «інформаційного метаболізму», спираючись на чотири основні його типи

(відповідно – чотири типи психологічного домінування) – логічний, етичний, сенсорний і інтуїтивний (що трансформують юнгівські уявлення про психологічні архетипи). Процеси інформаційного обміну – засвоєння – віддачі (відповіді), тобто, комунікації, яка здійснюється завдяки особистісним «каналам» і регулятивним психологічним можливостям індивідуальної людської свідомості, за соціонічними уявленнями *завжди є діалогічними.* Соціоніка (в особі А. Аугустинавічюте) пропонує свою типологію діалогу як способу комунікації, вибудувану як структура інтертипних відносин, пов'язаних з законом діади або доповнюваності психологічних типів.

Представники соціонічного напряму виходять з дуальної природи людини, яка обумовлює можливості конфліктів між людьми, але також і пошуки згоди – потребу в «іншому». Знаменно, що, намагаючись пояснити причини людської дуальності, автор звертається до феномена любові й опирається на *цитату* висловлення Гегеля, яка з усією ясністю представляє любов як діалог «Я – Інший»: «Дійсна сутність любові полягає в тому, щоб відмовитися від усвідомлення самого себе, забути себе в іншому «я» і, однак, у цьому зникненні й забутті вперше знайти самого себе й оволодіти сам собою» [1, *103*]. Любов виявляє себе як найбільш яскраве й цілісне прагнення до повноти розуміння – самопізнання, самоствердження. «Людина без доповнення в особі дуала – неспокійна, духовно голодна істота, що не має уявлення, у чому суть її голоду. Однак вона виразно знає, що її «не розуміють», але хто в цьому винуватий – вона сам, важке дитинство або суспільство, – вона не знає. У такому стані неможливо жити у світі з миром…» [1, *153*] Однак любов може виступати і як «соціальне замовлення», задовольняючи потреби суспільного розвитку (етичне приписання), і як інтимний потяг, особистісна потреба. Дуже важливо, що в соціонічному дослідженні протипоставлені два види дуальної комунікації – симетричні й асиметричні інформаційні відносини як первинні (ми скажемо – відкриті) і завершальні. Останні представляють соціальну сторону інтертипного діалогу,

у тому числі – любові, підтверджують ту думку, що, при наявності в якості умовного суб'єкта – партнера – у діалозі суспільно значимого культурного феномена, відносини неодмінно стають асиметричними, «відповідно – запитальними». Власне кажучи, такими виявляються діалогічні відносини людини з культурою (з мистецтвом) навіть при видимості їх рівноправності. «При симетричних відносинах партнери обмінюються інформацією на рівних умовах, тобто є рівноцінними комунікантами. При асиметричних – зворотний зв'язок ослаблений і в багатьох комунікаційних актах – трансакціях – можна говорити не про обмін інформацією, а про передачу повідомлень в одному напрямі…» [1, *236*]

Однак специфіка внутрішньо-художнього діалогу, що досягає максимальному ступеня умовності, дозволяє говорити про достатню свободу питаючого суб'єкта, насамперед, як про свободу вибору запитань, що припускає зміни відносини, переакцентуацію – переоцінку акумульованого в діалозі соціального досвіду, отже, рівноцінність особистісної і культурної свідомостей за рахунок ініціативності першого. Таким чином, активізується «зворотний зв'язок», і передача інформації здійснюється як її якісне перетворення, прирощування можливостей самої такої передачі. Нова умовна симетрія внутрішньо-художнього діалогу, що пов'язана й з «персоніфікацією» соціального суб'єкта діалогу, уможливлює подвійну структуру інформаційного обміну – як симетричного й асиметричного одночасно, що не перешкоджає «одному» напряму культури, але навіть підсилює, генералізує його.

«Асиметричність» вказує на найближчий вплив (рівень розуміння) художнього предмета, «симетричність» – на його віддалене відповідне розуміння, ціннісну пролонгацію, на рівень «ідеального Над-Адресата». Ми не ставимо перед собою завдання скільки-небудь повного коментаря соціонічних установок, однак не можна не помітити, що намічені завдяки ним різновиди інтертипних відносин, так сказати, «типи інтертипності» близькі до виведеної нами з робіт Бахтіна класифікації діалогу. Так,

Аугустинавічюте аналізує відносини дуалізації або повного доповнення, тотожності або ідентифікації, що відповідають «діалогу згоди»; відносини недостатнього доповнення, повної протилежності, конфліктності, що відповідають «діалогу розбіжності»; дзеркальні відносини – як «діалог за замовчуванням»; відносини суперего, відносини паралельних інтелектів або квазі-тотожність – як «діалог глухих» [1, *194 – 263*].

Слід звернути увагу й на те, що між-суб'єктний діалог як умовний стає інтертипним, тобто припускає вибір типу обмінів інформацією, насамперед залежно від етичної, естетичної (інтуїтивної, сенсорної в термінології соціоніків), когнітивної, етичної (логічної) зацікавленості ініціюючого суб'єкта – першого «автора» діалогу, тобто залежно від правил постановки питань, а значить – від тих універсальних «правил», які ми визначили у вигляді епістем (пам'яті, гри, «любовного твердження» людини).

Таким чином, ми одержуємо підтвердження правомірності нашої концепції діалогу з боку «молодий» соціально-психологічної дисципліни. У той же час, соціоніки не займаються спеціальними дослідженнями мистецтва (художньої діяльності), тому упускають особливі властивості художнього діалогу, хоча й користуються художніми образами (літературними, театральними, кінематографічними) і іменами письменників, композиторів і т.д. для позначення типів дуального спілкування, тобто в якості зразків, ідучи по шляху символічної вербалізації, продукуючи поняття – образи, пов'язані з досвідом художньої творчості як «загальні імена» досвіду культури.

Вже реальний діалог, як спосіб визначення людиною «свого» психологічного ціннісно-смислового простору (назвемо цей простір *ноетичним*) припускає різні співвіднесення питання й відповіді. Так, вихідною «нормальною» формою діалогу є запитально-відповідна структура. Подібний діалог можна назвати «навчальним», пізнавальним і типовим для наукових галузей знання. (Широко прийнятий у середньовічних трактатах, у теологічній сфері – Флоренський почасти зберігає цю «катехизисну» манеру, – реальний діалог в останні роки став частіше застосовуватися й у побудовах

музикознавчих робіт [14, *212*].) Він перший виявляє, що правильно поставлені питання – половина навчання… Відповідно-запитальний діалог типовий для релігійної свідомості: усі спроби звертання до бога – спроби почути відповідь, що пролунала одного разу, відбита у Священних книгах, хоча й вони – як книги пророків, апостольські послання, профетичні тексти виявляють мова прямих свідків бога, але не пряму мову самого бога, тобто, вже є непрямими, вже таять можливість запитування… Божественні відповіді незмінні, їх можна тільки відтворювати й роз'ясняти, звертаючи до них людські питання, з чим і пов'язана гомілетична мова. Остання може змінюватися, обновлятися як свідчення безустанної роботи бога над людською свідомістю. (Співвідношення профетичних і гомілетичних текстів підтверджує думку про те, що людина створила бога одного разу, але бог створює людину щодня…) Такий діалог виступає як «довірчий». Можлива й відповідно-відповідна структура діалогу, що свідчить про зустріч двох рівною мірою авторитетних суджень, констатуючих, документуючих, постає часто «законопроектною», типовою для юридичних інститутів. Нарешті, навіть побутова мова насичена відповідями «питанням на запитання», тобто дискомфортними «скептичними», такими, що спантеличують питально-запитальними діалогами. В історичній ретроспективі до цього типу діалогу слід віднести логічні парадокси, загадки – апорії, притчі.

Саме з цим останнім типом діалогу – як зі сталістю запитальності людського життя, нерозв'язаності до остаточної риси питань про смислове призначення людського життя (адже «як би крапля не філософствувала, море залишиться морем», словами Румі) – пов'язана художня творчість. (Може бути тому мистецтво завжди перебувало у відомій опозиції до релігії – до церковного «знання» відповідей, але саме з релігійного досвіду художній запозичить зовні парадоксальну логіку відповідно-запитального діалогу, підкоряючи її своєму шляху до «заповітних смислів».) Мистецтво шукає питання, на які воно покликано відповідати, але відповідає на них власними

питаннями, припускаючи «відповідність» як презумпцію смислу, але не пропонуючи її прямо, як прямо не може бути запропонований і сам смисл…

«Симетрія» діалогу виражає його *відповідальність* – здатність мистецтва, автора *відповідати* історичним зобов'язанням людського співтовариства й у такий спосіб відповідати за свою присутність у житті, визнавати своє «не-алібі в бутті» (Бахтін). Історичний час – постійне підґрунтя людської діяльності, незалежно від ступеня його помітності, виразності. Суб'єкт діалогу завжди виявляється суб'єктом історії – тільки на різних її щаблях, залежно від відповідальності діалогу. Навіть особиста історія – біографія – відбувається не осторонь від соціального життя, а мотивуючись, направляючись останнім. Тому відповідальність художнього діалогу 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 діалогу як у реальній, так і в умовній його формах. У художній творчості таким шуканим авторитетом є традиція, причому не тільки власна автономна традиція даного виду мистецтва, але й традиція культури в цілому.

Еволюцію творчого діалогу в музиці можна представити залежно від зміни «інформаційних відносин» між авторитетом (визнаним досвідом музики в контексті культури) і «автором» – навіть тоді, коли індивідуально-авторське начало ще не відособлене і «автор» (часто – общинно-груповий) виявляється носієм традиції. Завдяки парадигматичному значенню в «музичному діалозі» антиномічної пари авторитет – автор (додамо, що явище авторства, на погляд С. Аверинцева, полягає в історичному спадкоємстві стосовно явища авторитету), можна помітити послідовність розвитку характеру діалогу від «діалогу згоди» – однодумності, тотожності автора й авторитету до «діалогу розбіжності» – інакомислення, розтотожнення авторитету й автора, причому в якості «авторитету» може виступати інша, «чужа» композиторська поетика, авторський стиль і т.п.; у такому випадку

діалог трансформується в між-авторський і вже допускає пародіювання, що знижує. Втім, висміювання, профанації зазнають і опорні для традиції жанри, виявляючись «втягненими» у ту суперечку-двобій, яку ведуть ритуальна і карнавальна тенденції культури. Еволюція «діалогу розтотожнення» з авторитетом веде, з одного боку, до «замовчування» автора – до декларації їм своєї «анонімності»; але це саме декларація, тобто висування своєї, авторської програми стосовно авторитету, яка може означати як прийняття його, так і неприйняття (демонстрацію його некомпетентності в новому контексті соціальних проблем). Крім того, така форма діалогу відкрила феномен *чутності завдяки тиші.* З іншого боку – конфліктні фактори діалогу досягають граничності в запереченні авторитету – попереднього досвіду музичної творчості, можливостей між-авторської співтворчості, ціннісних музичних реалій культури, звичних для музичного сприйняття асоціацій, усіляких стереотипів музичного впливу. Такий «діалог розбіжності» переростає в «діалог нерозуміння», що демонструє *небажання розуміти.* (Його можна назвати й «діалогом глухих» у випадку активного використання автором близьких до анаколуфа, тобто до навмисного порушення правил творчості й норм впливу, прийомів.)

«Діалог нерозуміння» стає в культурі XX століття маніфестацією розірваних зв'язків людей з предметною реальністю, одного з іншим (з реальністю *іншого*), з особистісним «я» (з власною психологічною реальністю), викриттям нісенітниць буття, сприйняттям картини світу як «театру абсурду». Однак навіть у такої «екстремальної» форми художнього діалогу є свій історичний прецедент – трагедійна дилогія Софокла «Едип – цар» і «Едип у Колоні», що вводить до європейської культури тему року як сліпучого нерозуміння й «приголомшуючої» гордині.

У цілому, досвід нерозуміння – неприйняття акумулюється в карнавальних формах культури – у царстві «вільної дурості», але й опозиційного розуму. Недарма Бахтін розглядав не тільки сміхові, але й «серйозні» претензії карнавалу. У поетиці Бахтіна карнавал і завжди

передбачуваний ним (як головний об'єкт критики) ритуал (ритуальні аспекти культури) утворюють найбільш крайні – останні, граничні – позиції внутрішньо-культурного діалогу. Для Бахтіна це також граничні ємні поняття, що вказують на зведення до рангу загальносоціальних інститутів меморіальної та фамільярної тенденцій культури – церемоніальної схоронності високих авторитетів і безцеремонних вторгнень до їх галузі. Як карнавальне начало несе з собою сміх тільки тому, що орієнтоване на серйозні сторони культурного досвіду, так і гра, як презумпція культурної діяльності людини, має на увазі насамперед не вільні веселощі, але творчі винаходи, що заміщають авторитетні уявлення про порядок.

Як і самодіалог культури, діалог у музиці проходить розвиток від ритуалізованих до карнавалізованих форм, у такий спосіб охоплюючи гру як культурно-історичний феномен цілком, в її останніх межах.

Поетика Бахтіна демонструє діалогічну рухливість в аналізі опорних понять, «логіку зворотності» у дискурсі – своєрідну гру зі словом як доказ його умовності, здатність слова тимчасово досягати заключних (завершальних) позицій і вертатися до «відкритості» значень, перетворюючись у свою парну протилежність, провокуючи активність поняття – партнера. Тріадна композиція діалогу понять у Бахтіна може починатися й завершуватися кожним з опорних для нього понять, але одне незмінне – розв’язання антиномії парних категорій в «третьому» стрижневому слові.

висловлення — відповідне розуміння

«ідеальний Над-Адресат»

завершеність — відкритість

форма

канон — переакцентуація

текст

жанр — стиль

авторитет

автор

меморіальне — фамільярне

людина

ритуал — карнавал

епос — роман

людяність

пам'ять («інший») — гра («Я – інший»)

любов («Я»)

«Вічність» — детермінованість людського життя

Естетичне Смисл

У якості центральних (відцентрових) виступають поняття Пам'яті, Гри і Людини як «любовно затвердженої дійсності», тобто як суб'єкта та об'єкта, джерела й предмета Любові [1, *510*]. (Відзначимо, що рання, але фундаментальна з погляду «виправдання методу», робота Бахтіна «Автор і герой в естетичній діяльності» майже цілком присвячена «темі любові».) У кожному з них, слідом за Бахтіним, ми знаходимо властивості відкритості –

завершеності у зв'язку з необхідною близькістю їх етичних та естетичних імплікацій. Так, пам'ять завершується в меморіальному й відкривається в мнемонічно-фамільярному; гра веде до завершеності, встановлюючи порядок, вводячи умови й регламентуючи ролі, але вона ж створює й умови для особливої свободи, допускаючи невластиву поведінку, відмову від стереотипів, втечу від повсякденної реальності, рятування від іманентно-особистісних проблем; любов, як і людина, перебуває між постійною відкритістю питаючого людського «Я» і можливістю завершення себе, знаходженням відповідності в «Іншому» – перебуває в пошуку дзеркала, у якому людина може – сподівається! – побачити не тільки власну особу…

Серед понять, одночасно адресованих законам естетичного і природі культури, найважливішим для Бахтіна стає поняття *«пам'яті».* З ним він зв'язує смисловий механізм культури, вважаючи, що пам'ять – ціннісно обумовлене минуле, галузь першоджерел – «священних текстів», авторитетів, до яких можна тільки долучатися, нічого в них не міняючи. Така пам'ять стає меморіальним началом культури, орієнтованим на ствердження – зміцнення, увічнювання – і вихваляння. Мимоволі згадуються слова Д. Ліхачова: «Пам'ять протистоїть нищівній силі часу й накопичує те, що називається культурою» [8, *42*].

Однак, пам'ять – це й мнемонічне начало, спогад про минуле в сьогоденні, перенесення минулого досвіду в нові умови, його актуалізація, необхідна для продовження – передачі ціннісного досвіду культури. Така необхідність породжує «фамільярність» – живий, сьогоднішній дотик до цінностей, відношення до них без дистанції, зняття заборон у спілкуванні з ними, подолання шанобливості, що відчужує, стиснення, «безсоромність» присвоєння, переживання близькості – як «своє» проживання смислу [4*, 451, 457,* 481]. В основі руху пам'яті від меморіального полюса до фамільярно-мнемонічного (як у русі свідомості культури) – сукупний досвід розвитку особистісних свідомостей (і розвитку особистісної свідомості – самоусвідомлення – у людини), що спирається на «переакцентуацію» у

широкому значенні її як переструктурування успадкованих знань. Саме такий підхід до діяльності пам'яті в конкретному додатку її до процесу музичного сприйняття пропонує Е. Тарасті. Без перебільшення можна сказати, що його робота, звертаючись до проблеми пам'яті як музичної універсалії, поки що залишається єдиною в цьому напряму. Явище переструктурування в психологічному аспекті Тарасті розкриває у зв'язку з феноменами «очікування» і «напруги», що відповідають «щільності» – семантичному заповнюванню, вагомості музичної композиції [10, 12]. Неважко помітити, що «очікування» і його виправдання взаємозумовлені з явищем канонічності музичного мислення (творчості) і сприйняття. Можливо у зв'язку з цим Бахтін пропонує розглядати «переакцентуацію» як діалогічний процес в опозиції до «канону».

Парні категорії музикознавства припускають свою «гру» понять, що виходить з опозиції музика – не-музика (позамузичне), продовжену «діалогічними партнерами» стиль – жанр, автор – традиція, твір – текст, деякими іншими. Особливої ролі набуває діалог жанру – стилю, оскільки він безпосередньо відкриває ті два, вже специфічні для музики, іманентні фактори поетики, які виражають дві сторони діалогу самої музики, в цілому, з культурою, а саме (у поняттях Бахтіна) – «авторитарність» і «переконливість». Дві дані позиції найкраще розкриває сам Бахтін: «Авторитарне слово вимагає від нас безумовного визнання, а зовсім не вільного оволодіння й асиміляції зі своїм власним словом. Тому воно не допускає ніякої гри з його контекстом, що обрамляє, гри з його границями…»; «смислова структура внутрішньо переконливого слова не завершена, відкрита, у кожному новому діалогізуючому його контексті воно здатне розкривати всі нові смислові можливості…» [8, *156,* 158] Стиль, по Бахтіну, пов'язаний саме з «переконливістю», оскільки «стиль визначається істотним і творчим відношенням слова до свого предмета, до самого мовця й до далекого слова; він прагне органічно прилучити матеріал мові й мову матеріалу…» [8, *189*] Даний жанрово-стильовий діалог є ключовим для

розуміння історії музичної творчості, естетичної сутності музики, він також допомагає відкрити той факт, що смисли не діляться на музичні й не-музичні, пов'язані з «життєвим світом» культури і, входячи в зміст музики, привласнюючись нею, визначаються широким контекстом культурної семантики. З іншого боку, музика «повертає» запозичений досвід смислопокладання, суттєво змінюючи, обновляючи його.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аугустинавичюте А. Соционика. Введение. – М.- СПб.: Terra Fantastica, 1998. – 448с.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Литературно-критические статьи / Сост. С.Бочаров и В.Кожинов. – М.: Художественная литература, 1986. – С.5 – 25.
3. 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.9-191.
4. Бахтин М. Заметки // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература. 1976. – С.509 – 531.
5. Бахтин М. Из записей 1970-1971 годов / Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – С.355-380.
6. Бахтин М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С.7-8.
7. Бахтин М. К философии поступка// М.М.Бахтин. Работы 1920-х годов. – К.: Наукова думка, 1994. – С.9-68.
8. Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1775. – С.72 – 233.
9. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С.447-483.
10. Буш Г. Диалогика и творчество. – Рига: Авотс, 1985. – 318с.
11. Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук / Вступ. ст. Н.Васильева, сост., примеч., библ. указ. Д.Юнова. – СПб.: Аста-пресс ltd, 1995. –388с.
12. Делез Ж. Логика смысла. Фуко М.. Theatrum philosophicump / Пер. с франц. – М.: Раритет – Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480с.

13.Дубин Б. Борхес: предыстория. Вступ. ст. // Борхес Х.Л. Собр. соч. в 4-х т. Т.1: Страсть к Буэнос-Айресу: произведения 1921-1941гг. – СПб.: Амфора, 2000. -С.5 –31.
14.Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. – М.: РИК «Культура», 1994. – 304с.
15.Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» // Труды по знаковым системам V. Учёные запискм Тартусского гос. Университета. Вып. 284. – Тарту: 1971. – С.167 – 177.
16.Померанц Г. Диалог // Культурология, XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С.97-99.
17.Романець В.. Маноха І. Історія психології XX століття: Навч. Посібник / Вст. ст. В.О.Шатенка, Т.М.Титаренка. – К.: Либідь, 1998. – 992 с.
18.Садецкий А.. Открытое слово. Высказывания М.М. Бахтина в свете его металингвистической теории. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997. – 107с.
19.Таранов П. Марк Аврелий // П.Таранов. 120 философов. – Симферополь: Таврия, 1996. – Т.1. – С.436-442. .
20. Франкл В. Человек в поисках смысла / Пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 367 с.

2.

Як відомо, термін «комунікація» з'явився в науковій літературі на початку XX століття й досить швидко, поряд з його загальнонауковим значенням «засобу зв'язку будь-яких об'єктів», придбав соціокультурне значення, зв'язане зі специфікою обміну інформацією в соціумі. При цьому необхідними умовами й структурними компонентами комунікації визнаються наявність загальної мови й суб'єктів комунікації, каналів передачі інформації, а також правил здійснення комунікації (семіотичних, етичних). Таким чином, у певному плані кожна соціальна дія може бути розглянуте як комунікативна, тобто така, що утримує й виражає певну інформацію. Однак власне комунікативними є дії, що мають спеціальну мету комунікації, тобто мають мотиваційні підстави, орієнтацію на передачу інформації, користуються адекватною знаковою системою, з чим і пов'язані поки ще боязкі спроби

типології комунікативного процесу. Так, «технократичний підхід» зв'язує комунікацію з розвитком «інформаційного суспільства»; «феноменологічний» – зі способами досягнення розуміння однією людиною іншої, емпатії, «вчувствования» (рос.), а за Хабермасом – комунікативна дія – метатип усіх соціальних дій. [2, с. 185]. Засобом комунікації в останньому випадку виявляється вся культура як системна сукупність різних культурних феноменів і процесів – і кожний з них окремо. Разом з тим комунікацію саму по собі називають також лише засобом (І. Быховская, А. Флиер) здійснення соціокультурної взаємодії суб'єктів [2, с. 186-187].

Отже, головним питанням, заданим стосовно феномена комунікації, можна вважати той, який вже був знайденим і сформульованим У. Еко, а саме: «чи має зміст розглядати всі феномени культури як феномени комунікації. Навіть погоджуючись з тим, що це проблема точки зору, усякий може сказати, що все це придумане тільки для того, щоб зайняти безробітних інтелектуалів» [5, с. 35].

Умберто Еко, розміщаючи свої думки між Лейбницем і Хайдеггером, зв'язує комунікацію з пізнанням: «Чому людина повідомляє? Саме тому, що не в змозі охопити всі єдиним поглядом. І тому є речі, яких вона НЕ ЗНАЄ, але про які їй потрібно СКАЗАТИ. Недостатність пізнавальних здатностей і перетворює комунікацію на чергування того, що ми знаємо, з тим, чого ми не знаємо. А як взагалі може бути повідомлене щось невідоме? Протиставлення й розрізнення й змушують невідоме спливати з глибин несвідомого…; …комунікація існує не тому, що мені всі відомо, але тому, що є речі МЕНІ НЕВІДОМІ. І не тому, що я є все (як Бог), а тому, що я не Бог. Те, що складає мене як людину, так це те, що я не Бог, це моя відокремленість від буття, моє не-наділення повнотою буття. Людина повинна мислити й повідомляти й виробляти свій підхід до реальності, тому що вона ущербна та обділена. Вона наділена позбавленням. Вона і є ця нестача, рана,…зяяння» [5, с. 20]. Еко робить методично відправним поняття «відділення» або «відмінність» (за місцезнаходженню в просторі; суще й Буття різняться за місцем); «…ми

спілкуємося, «говоримо» саме тому, що ми онтологічно вкорінені у відмінності» [5, с. 21].

Позиція Еко (як семіологічна) ґрунтується на тому, що, по-перше, усякий комунікативний акт «перенасичений соціально та історично обумовленими кодами й від них залежить»; по-друге, «не ми говоримо за допомогою мови, а мова говорить за нашою допомогою» і потрібно «знати межі, усередині яких мова говорить через нас»; по-третє, «у світі знаків семіологія розкриває світ ідеологій, що знайшли своє вираження у вже устояних способах спілкування» [5, с. 38]. Ключовий момент у побудові моделі комунікації для Еко – введення поняття коду й пояснення його впорядковуючої функції (функції зменшення ентропії джерела інформації), яка й дозволяє здійснювати комунікацію, адже «код являє собою систему ймовірностей, яка накладається на рівноймовірність вихідної системи, забезпечуючи тим самим можливість комунікації», а інакше передача інформації нездійсненна [5, с. 56].

Якщо адресат і джерело інформації – людина (а не машина), вибір ускладнюється тим, що людина завжди може засумніватися – і тоді ми вступаємо до світу смислу [5, с. 60]. Смисл – відносини між символом (знаком, значущою формою, тим, що означає) та його значенням (наповненням форми, означуваним) як невпинний динамічний процес [5, с. 62-63]. Означаюче усе більш і більш постає перед нами як форма, виробник смислів, що наповнюється множиною значень і означень, завдяки кореспондуючим між собою кодам і лексикодам [5, с. 72].

У. Еко пише: «Бажання й думки індивіда вислизають від семіологічного аналізу: ми в змозі ідентифікувати їх, тільки коли він їх повідомляє. Але індивід здатний повідомляти їх, тільки звівши у систему умовних знаків, тобто соціалізуючи власні бажання й думки, прилучаючи до них собі подібних. Але добитися цього можна, лише перетворивши знане в систему знаків: ми пізнаємо ідеологію як таку, коли, соціалізуючись, вона перетворюється на код. Так встановлюється тісний зв'язок між світом кодів і

світом передзнання. Це передзнання робиться знанням явним, керованим, переданим і обмінюваним, стаючи кодом, комунікативною конвенцією» [5, с. 137]; «ідеологія є остання конотація всієї сукупності конотацій, зв'язаних як із самим знаком, так і з контекстом його вживань» [5, с. 140].

Шляхом подібних міркувань У. Еко з усією неминучістю приходить до думки про обмеженість семіологічного знання, коли вказує, що семіотикам відомо, що повідомлення розбудовується, але вони не знають, у що воно розів'ється і які форми прийме. Якнайбільше, що вони можуть, це, порівнюючи повідомлення-означаюче, яке залишається незмінним, з породженими ним повідомленнями-означуваними, окреслити якесь поле вільних інтерпретацій, за межі можливості прочитання якого вийти не можуть, і побачити в означаючих ту природню й необхідну обумовленість, те поле несвободи, що надає визначеності усьому структурному малюнку твору, який тепер стає здатним підказувати читачу, як і чому можна заповнити його відкриті форми. (Хоча не виключене, що коли-небудь коди гомерівської епохи виявляться безнадійно втраченими й світ комунікацій стане живитися іншими, небаченими нині кодами…) [5, с. 142-143]. «Якнайбільше й найменше, на що здатна семіологія…, так це визнати в способі артикуляції означаючих певні закони, відповідні до константних механізмів мислення, незмінні для всіх культур і цивілізацій…; На цьому утопічному уявленні про незмінність людського розуму тримаються семіотичні уявлення про сталість комунікації». Таким чином, сьогодні «семіологія перебуває на розпутті, перед нею два шляхи: один веде до побудови теорії універсальної комунікації, на іншому шляху вона перетворюється на техніку опису комунікативних ситуацій у конкретному часі й просторі» [5, с. 143].

Чи вистачає названих Еко шляхів теоретичного знання задля *задоволення усіх головних запитань*, що виникають в галузі проблеми комунікації й особливо *проблеми художньої комунікації?* У цьому можна засумніватися, особливо якщо залучити герменевтичний (у його єдності з діалогічним) підхід Г. Гадамера, який відразу звернений до уявлень про живу

конвертовану (оборотну) природу *людських смислів* і основних смислових означень. Справедливості заради, щоправда, треба відзначити, що гадамерівський підхід не набуває спеціальної системності та адресований мові як, насамперед, словесній та позахудожній (мові й мовленню як соціальному явищу). Втім, і Еко під «мовою» має на увазі мову словесну, в інших випадках (візуальної або музичної комунікації) поняттям мови не користуючись.

Отже, Г. Гадамер (у своїх філософських есе «Мова й розуміння», «Семантика і герменевтика», «Про коло розуміння», «Нездатність до розмови»; див.: [1]) виходить з проблеми розуміння, розкриваючи феномен людської спільності – того, що досягається в спілкуванні, – показуючи в такий спосіб єдність герменевтичного та діалогічного методів, прагнучи до явища діалогу. З такої позиції він характеризує і явище мови, досить близько підходячи до того посилання, яке Еко, по суті, залишив за межами своєї семіологічної системи. За словами Гадамера, «…процес розуміння взагалі являє собою подію мови – навіть тоді, коли йдеться про позамовні феномени або про голос, що замовк та застиг в буквах – подію мови, що здійснюється в тому внутрішньому діалозі душі з самої собою, у якому Платон бачив сутність мислення» [1, с. 44]. Тому головною метою комунікації, коли вона виступає людським смисловим феноменом, є досягнення *спільності в розумінні* (що не означає збігу – тотожності – суджень, висловлень. Але свідчить про ту «моральну й соціальну солідарність», яка виражає «загальний спосіб світотлумачення». У зв'язку з цим Гадамер дістається висновку, що, по-перше, «міжлюдська спільність воістину будується в діалозі», по-друге, що й «усі невербальні форми розуміння націлені, в остаточному підсумку, на розуміння, котре досягається в діалозі» [1, с. 48]. « Нова мова (*інша форма мови – О. С.*) вносить перешкоди у взаєморозуміння. Але в процесі комунікації вони усуваються. У всякому разі, саме в цьому полягає ідеальна мета усілякої комунікації» [1, с. 49].

Гадамер також порушує питання про «свідоме встановлення мовних правил», що є «винаходом технічної цивілізації», про «централізовану систему комунікації» як про механізм політичного маніпулювання, про так звані механічні комунікації в суспільному житті людей [1, с. 50-51]. Тому в його концепції «здатність до розмови дорівнює здатності до спілкування; нездатність до розмови викликана тим, що «загальна мова міжлюдського спілкування усе більш розпадається, у міру того, як ми вживаємося в монологічну ситуацію наукової цивілізації, звикаючи до анонімної техніки інформації, у владу якої ми все віддані» (1, с. 91).

Таким чином, розуміючий *герменевтичний підхід до феномена комунікації* мотивується Гадамером тим, що «…глибоко всередині мови присутній схований смисл, здатний виявитися лише як глибинна основа смислу, що відразу вислизає, як тільки йому надається яка-небудь форма вираження» [1, с. 65]. От цього третього компонента в структурі комунікації, що *перетворює її в діалогічну структуру спілкування,* а саме – глибинної основи смислу як первинної й головної конотації, у системі Еко й не вистачає.

У цілому, узагальнюючи позиції цитованиxx авторів, можна прийти до наступних умовиводів. По-перше, якщо *комунікація* виступає системою передачі знання, репрезентує шлях знання, у цьому значенні своєму незворотна, послідовно накопичуюча, одночасно заперечуючи кожний попередній свій етап у наступному (стара інформація – вже не інформація, а «двічі винаходити велосипед» – ознака випадання з комунікативного ланцюга пізнання), то *спілкування* є діалогічною сферою, представляє шлях розуміння й тому має логіку зворотності і якість симультанності, у кожний наступний момент повертаючи й підтверджуючи попередній (спілкування не застаріває, а набуває значення ціннісного досвіду, традиції предків, і велосипед тут важливо щораз винаходити заново – повторюючи й зберігаючи завіти традиції).

По-друге, *комунікація* прагне до раціоналізації, якої часто досягає за допомогою контекстних стимулів; *спілкування* спрямоване до згоди в переживанні, визначається й збагачується іманентними стимулами.

По-третє, *комунікація* завжди й за всіх обставин залишається фізичним процесом, потребує понятійного апарата, структурно-логічного визщначення, вираження й фіксованості окремих ланок, в їх досить чіткій диференціації, але може обійтися (часто *повинна* обходитися для правильного протікання) без психологічних емоційних чинників. *Спілкування* в основі своєї – психологічний процес, що вимагає емоційного включення, зачеплення, потребує спів-чуття як узгодження, зближення, хоча й без посередніх фізичних ланок, тобто може відбуватися без видимих фізичних реакцій, прямих фізичних зіткнень.

Звернемося тепер до явища музичної комунікації як різновиду комунікації художньої, насамперед, прагнучи виявити ступінь адекватності й коректності терміна «комунікація» стосовно музики. Відразу слід сказати, здається, головне: музика є комунікативним процесом у тому ступені, у якому вона є спілкуванням (що, імовірно, поширюється й на інші види мистецтва) і підходити до неї як до комунікації слід з боку її розуміючих можливостей, тобто з боку спілкування, у всякому разі, не забуваючи про останній і зіставляючи сторони комунікації й спілкування в музично-творчому процесі.

Таким чином, музика як художнє явище, розташована між спілкуванням і комунікацією; враховуючи важливість названих процесів у її соціально-історичному становленні й функціонуванні, вона повинна вивчатися з позиції їх єдності й *відмінностей*. Такий підхід – назвемо його феноменолого-семантичним – дозволяє визначати природу музичного смислу та способи його перетворення у звучанні музичної композиції, однак тут виникають свої труднощі, пов'язані, насамперед, з необхідністю подолання деяких стереотипів музикознавчого мислення, – з тими нормами музикознавчої інтерпретації, які на перевірку виявляються її парадоксами.

Отже, відповідно до традиції академічного знання музикознавці виходять з вивчення поступально-комунікативної структури музики, і це виправдане дійсною історією «музичних повідомлень» – від їх первинної усної традиції до вторинної композиторської творчості, керуються лінійним здійсненням музичного твору – від початку до кінця, а не навпаки. Основний предмет музикознавчого умогляду – комунікативна історія музики, що направляється з минулого в майбутнє – з усією її невизначеністю, або, навпаки, «фатальною» визначеністю кінця; і цей предмет, насамперед, історія технологічних правил та їх систем у їх русі від старого до нового – і з цим також не можна не погодитися, оскільки такою є зовнішня предметна логіка самої музичної мови; цим предметом стає й рух від відомих освоєних кодів музики до невідомої множини невідомих конотативних лексикодів – і так пишеться семантична історія музики, що представляє рядоположність основних музичних семантем. У такий спосіб будується, наприклад, чудове дослідження Т. В. Чередниченко, що представляє стислу й узагальнену модель музикознавчого знання (і теоретичного, і історичного, і естетичного) [4].

Зокрема, Чередниченко пише: «Ми бачимо, що системність норм - рецептура музичного «Як» – щоразу являє собою звукове розгортання ідей певної культури, її фундаментального «Що». Піднімаючись від глибинної метанорми по шарах нормативних систем окремих параметрів, духовний комплекс культури «умузичнюється». На чутній поверхні твору «Що» є не перекладною ані на які поняття складною констеляцією певних правил та їх конкретизацій «раптом»-виборами. Але позапонятійне-звукове «Що», спускаючись по рівнях обґрунтувань до останнього метанормативного **«тому, що...»,** обертається тією або іншою ціннісно-смисловою універсалією, яку по-своєму виражають філософія, релігія, наука, та й сама життєва тканина культури.

Правил та їх систем безліч. Однак у їх основі лежить досить обмежене число принципів. Історію музики можна зрозуміти як серію смислових (і відповідно – технічних) «варіацій» на «теми» цих принципів» [4, с. 55].

На основі запропонованого Чередниченко підходу технологічна сторона музики, її іманентний логіко-понятійний апарат, традиційно визначається як засіб та форма музичного вираження, тобто як «ЯК», а семантеми й образні зчеплення (причому в їх вже вторинному й «третинному» виконавсько-слухацькому-музикознавчому тлумаченні) як «ЩО», тобто передбачуваний предмет і контекстна умова музичного звучання, як зміст музики, доступний в описі.

Насправді, правила побудови, викладу, модифікації, й так далі ,музичної композиції, системи цих правил є означуваним музики, її сьогоденним предметним змістом (її «ЩО»), наповненням тієї глибинної «значущої форми» смислу, про яку досить рідко згадується в музикознавчих роботах, найголовніше – вони є речовинним ущільненням музичного смислу (означаючого) шляхом спатіалізації музичного звучання. Адже як справедливо помітила сама Тетяна Василівна, «пояснити, як зроблена музика, рівнозначно тлумаченню її смислу» [4, с. 56].

Що стосується семантичного плану музичної композиції, то він виявляє подвійність і перехідне положення, з одного боку, дійсно, продовжує ряд змістовних нагромаджень («ЩО»), оскільки входить до системи упредметнення часу в музичній матерії, а з іншого – відсилає до вихідної якості звукосмислу, підтверджуючи негентропійність музики як системи відношень з часом, як упорядкованого часу (до « ЯК»). *У музиці форма (як значуща форма, відкрита структура смислу) з усіма її умовностями й безумовностями, естетичною інформативністю й сугестивною емпатійністю передує смислу й направляє його.*

Отже, смисл залишається «за» (але й завжди «попереду», сходячись із минулим у сьогоденні – у просторі композиції) – як «ціннісна напруга звучання», смисло-значеннєве породження звучання – як музичного,

«чистий» зміст звукового (числового) упорядкування часу (часова послідовність звучання в його неперекладності й «антиреферентності»). Таким чином, даний смисл можна пояснити як керування часом; здатність, властива не тільки музиці, але в ній виражена «буквально», найбільш безпосередньо. Завжди будучи відповідним відношенням, він притікає з майбутнього в минуле, підтверджуючись повтореннями та їх періодичністю, інтервальною співвіднесеністю. Отже, звернення до категорії часу проясняє питання про «значущу форму» смислу в музиці та про характер керування часом з боку музичного смислу. Концепція О. Ф. Лосєва підтверджує правомірність саме такого визначення музичного смислу. За його думкою, «музика виникає як мистецтво часу, у глибині якого (часу) таїться ідеально-нерухлива фігурність числа і яке зовні зацвітає якостями упредметненого руху» [3, с. 545].

Отже, *обчислений звучанням час – головне «ЯК» і означаюча форма музики*.

У *лінійній комунікації* – у тому числі, почасти, у композиції твору, тобто в часовому й тимчасовому процесі – час управляє суб'єктом, але тому й стає для нього значущою формою, інформаційним потоком, з яким потрібно впоратися, змушуючи підкорятися повторенням.

У *відповідній зворотній комунікації, тобто в спілкуванні,* спрямованому до формування спільностей, суб'єкт управляє часом, перебуваючи «обличчям» до його початку, повернувшись до нього свідомістю. Полівекторність музичного часу дорівнює його циклічності, замкнутості на «назавжди». *Комунікація* зміцнює у відмінності, долаючи інерцію рівноймовірних можливостей, є кінцевим і замкненим актом. *Спілкування* веде до спільності як до сполучення й єдності систем імовірностей, принципово нескінченне й відкрите.

Комунікація в музиці виступає гіпостазою простору в часі, гіпостазованим простором; спілкування-*спільність у музиці* – гіпостазою часу в просторі, гіпостазованим часом. Тут слід зазначити одну істотна

обставину (на яке й Еко звертав увагу): для успішності комунікації необов'язкова уява (якщо не шкідлива в низці випадків), у ній переважає кількісний вимір. Для успішності спілкування образне мислення є необхідним, оскільки воно відкриває *якісний вимір часового відношення.* У зв'язку з цим художній образ виявляється негентропійним фактором, новим ідеальним предметом музики, сильним своєю умовністю, штучністю й невіддільністю від своєї значущої форми, а також результатом постійного поповнення значеннями даної форми на основі стійкого первинного «лексикода».

Музичний образ створює «плідну визначеність» інформаційної музичної структури як симультанної фігури смислу, що згуртовує джерело інформації з його передавачами, з адресатом і адресантом, постає як «образ світу, світу явлений, і творчість, і чудотворство» (Л. Пастернак).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.
2. Коммуникация социокульутрная // Культурология. XX век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – С. 185-187
3. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – С. 405-602.
4. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. В.2-х тт. – М., 1994.
5. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – Санкт-Петербург: Symposium, 2004.