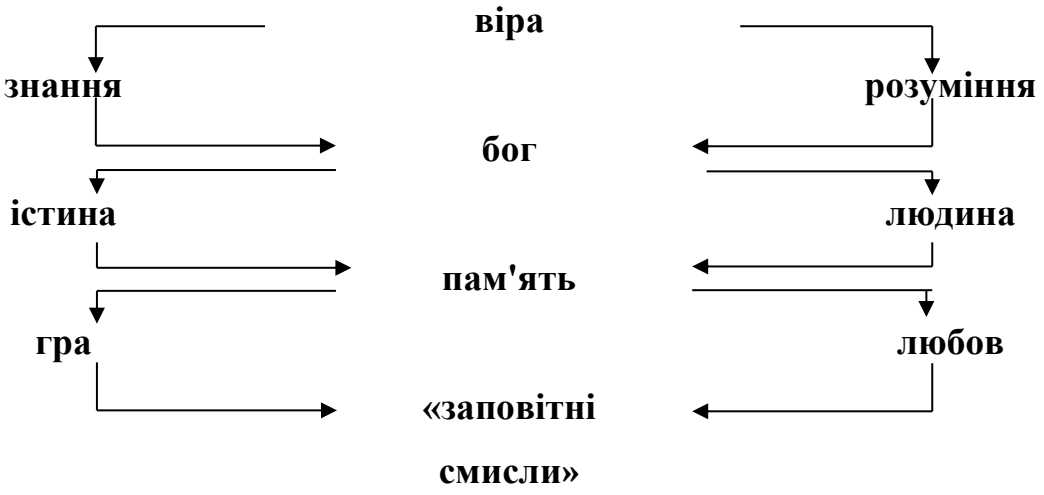
О. Самойленко

Культура як пам'ять і «пам'ять музики»: ноетична презумпція музичної творчості

Категорії Пам'ять, Гра, Любов позначають ноетичні виміри культури та універсальні семантичні домінанти музики, обумовлені первинними смислами й формуються в контексті всього смислового простору культури, стаючи вираженням «заповітної» символіки, таким образам беручи участь у її створенні:



Ціннісно-смисловий вимір культури, який пропонується визначати як *ноетичне*, підкреслюючи тим самим, що він формується самою людиною і є результатом творчої активності людської свідомості, не можна представляти тільки як одну, нехай навіть дуже відповідальну, «смислову парадигму»; він є строкатим, мінливим, багатошаровим, у принципі необумовленим прямо також, як і його складові. (Крім того, будь-яка смислова інстанція *двоїться,* виражаючи тим самим антиномічність людського досвіду.) Він доступний лише непрямому – «бічному» (відстороненому) – погляду, так само, як розуміння стає доступним лише в «відбитому» вигляді – прояснюючись і закріплюючись у знанні. Останнє неминуче спрощує, обмежує, але зате «називає» те, що ми намагаємося зрозуміти, визначає межі нашого розуміння – нерозуміння й дозволяє тлумачити явища світу з позиції цих границь.

Ноетичне створює особливий вимір «психологічної реальності» людини. Поняття про ноетичне пов'язане з трьома джерелами: філософсько-релігійними вченнями про світобудову, природничо-науковими теоріями еволюції життя на Землі й психологічними концепціями людини. Воно є похідним від понять «Нуса» (Аристотель і ноологічна теорія катарсису в інтерпретації вчення Аристотеля О. Лосєвим), «ноогенеза» (Т. де Шарден), «ноосфери» (В.Вернадський), «ноэтичного виміру свідомості» (В. Франкл – О. Леонтьєв). Кожне з даних понять у контексті відповідного підходу обумовлене розв'язанням питань про походження, організацію (облаштування, порядок) і доцільність *розумного* людського життя (грець. «ноос» – «розум»), претендує на позначення вищого (божественного) 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 і єдиних) межах і, як поняття, може бути віднесене до «категорії граничних заснувань» (термін О. Кирилюка) культури.

Ноетичне в культурі існує як проблема вищих, «граничних» («останніх») смислових границь, отже, і як проблема ієрархії смислів, їх співвіднесеності зі значеннями, проблема вибору «смислової інстанції», Третього в діалозі (Над-Адресата), у такій своїй якості визначаючи тип, форму діалогу. Із цього погляду, у різних видів художньої творчості виникають різні можливості, продиктовані природою того або іншого виду мистецтва. У музикознавстві ще не розпочата спроба семантичного підходу з даної – ноетичної – точки зору, а між тим вона видається найбільш продуктивною.

Визначення ключових понять у науковій поетиці М. Бахтіна й особливої логіки його дискурсу пов'язане зі звертанням до характеристик «ідеального Над-Адресата», також веде до явищ (і їх категоріального відбиття) пам'яті, гри й «людяності» як «любовно затвердженої конкретної

дійсності» [1, *510*], що складаються в головну систему координат у теорії Бахтіна (у його «першій філософії», за його власним визначенням).

Загальна логіка культури може стати для музики логікою «чужої» долі, хоча й не далекої. У такій якості відносини між названими феноменами звичайно розглядали естетики, що сформулювали тезу «музика в контексті культури». При такому підході матеріал музики, навіть із урахуванням його специфічності, виявляється острівцем у безкраїм морі культури… Однак виявити смислові можливості музики й пояснити її семантику, залишаючись у межах даного підходу, важко. Культурологічні позиції у зв'язку із цим привабливі тому, що дозволяють визначити альтернативну тезу: *культура в контексті музики.* Парадоксальність такої тези – тільки уявна, якщо розглядати культуру як *ноетичний* феномен по перевазі, тобто як шлях символічної інтеграції людського досвіду створення світу. Культура, смисл, музика – споріднені явища й «діються на границях» одне одного. Їх взаємоперехід обумовлює наявність культури як музичної (*музичної культури*).

Загальні властивості перерахованих явищ розкриваються як фактори *ноетичної* природи культурної діяльності людини у всіх її формах, а тому дослідження їх у зв'язку зі специфічними можливостями музики проясняє структуру й зміст *ноетичного.* Усі названі явища виражають «духовну» (ідеаційно-психологічну) спрямованість людської діяльності, яка може упредметнюватися, творити свій предметний світ, переходити в речові форми – буквально втілюватися («світ» архітектури й скульптури особливо наочно, «відчутно», об'ємно підтверджує цю здатність духовного до упредметнення) ; як результати духовно-матеріальної діяльності, вони провокують досвід символізації, насамперед, як створення «великої» символіки, тобто безперервність взаємопереходу матеріального й духовного начал; сприяючи появі «особливого смислового світу людини» [7, *12*], вони сприяють і тому, що жоден смисл не зникає назавжди; відносини до смислів накопичуються, створюючи нові зчеплення їх значень, їх проекцій у життєву, творчу

реальність, нові смислові відповідності – як «власне», вільне існування смислів; так виникає «ціннісний світ культури» (услід за «смисловим світом людини» – нагадаємо, що «унікальний смисл сьогодні стає універсальною цінністю завтра», за словами В. Франкла), що припускає «втілювану» і «ту, що втілює» цінності, «абсолютне» і «інструментальне» (недоступне для сприйняття й наближене), «божественність» життя в цілому й ознаки творчої сили людського життя, прилучення останнього до духу, що творить життя (П. Флоренський).

Із ціннісним підходом пов'язане поняття втілення (інкарнації) і в Бахтіна, для якого головною якістю людини, що узгоджує воєдино життя, культуру, творчість (мистецтво), є здатність «вчиняти» – ціннісне емоційно-вольове втілення єдиного у своєму роді людського життя через вчинок [2] (4).

Будь-яка культура, будь-яке культурне явище у своїх власних межах рівно спрямовані до канонізації й до перебудови, що пояснює універсальний характер такої культурної парадигми-антиномії, як «традиція – модерн» (С. Павличко пов'язувала з даною парадигмою й природу будь-якого дискурсу [9]), особливо значимої в еволюції художньої творчості. Переакцентуація в галузі художньої мови виражається в явищі «учуднення» – термін не настільки властивий Бахтіну, але такий, що з'явився в період становлення методу Бахтіна, так сказати, сучасний йому та співзвучний бахтінським уявленням про «умовне слово», тобто про «двуголосе», поліфонізоване (потенційно «багатоголосне») діалогічне слово. За спостереженням Б. Шкловського, слова в літературі завжди зазнають подолання, борються із собою, тобто з розхожими повсякденними або з іншими художніми значеннями слів, що й створює ефект їх чудності, несхожості, особливості. Д. Лихачов у зв'язку з цим використовує поняття «прибавочного елемента» – результату боротьби-учуднення «слова зі словом», завоювання нового семантичного місця «слова серед слів» [8, *112–113*]. Для Л. Виготського результатом і головною метою цієї боротьби є

катарсис – нове, знайдене словами «легке дихання», політ машини, яка «важче повітря», щось «понад-того», здобуте з життєвого матеріалу мистецтвом. «Легке, рухливе, польотне», яскраве й вільне слово – естетично «очищене» слово, через яке «проговорюється», «очищається» «верховний смисл».

Таким чином, ноетичні виміри культури, представлені як меморіально-мнемонічне (два полюси пам'яті: оберігання, збереження, підтвердження авторитетності – пригадування, оновлення й наближення цінностей, переведення в новий контекст) та фамільярне умовно-ігрове (формально-креативне – інструментальне відношення «на тлі» меморіально-мнемонічного: грати можна й з пам'яттю, наближення й освоєння, «зниження» з метою доступності) узгоджуються з рівнями поетики (семантичними означаючими) у музиці. Так, перші тенденції пов'язані з жанровим началом як з основним «хоронител пам'яті», найбільш прямим вираженням «пам'ятливіст» музики у силу залежності жанру від соціально-нормативних механізмів культури; інші (ігрові) тенденції знаходять своє втілення у структурно-композиційних закономірностях музики, в когнітивних завданнях музичної поетики, в комплексі технічних умов створення форми, а також у специфічних рисах музичної драматургії; «фамільярний» вимір музики звернений до стилю з усім його обсягом – як до оновлюючої індивідуалізації композиційних прийомів та їх семантичної інтерпретації, як до «життя» у музиці за власними, а не за чужими правилами, тобто як до «неправильної краси», якщо згадати раннє барочне правило Марко де Гальяно, як до авторизації образних вирішень та естетичної ідеї.

Історичну ієрархію музичної символіки можна представити як досвід символічної інтерпретації *музикою й музики* – шляхом семантичної репрезентації. Дана можливість цілком обумовлена механізмом пам'яті. Відзначимо, що семіотичне поняття «семантичної пам'яті» має свій експериментально-психологічний еквівалент.

Взаємодію жанру, стилю й композиції як теми, образа й сюжету можна розглядати як «пригадування» у зв'язку з жанровою формою музики, «впізнання» у послідовному сприйнятті на рівні композиції, «присвоєння» – на рівні стилю. Центральний і опорний елемент цієї «здвоєної» тріади – композиція; вона є головним входом у музичний зміст і матеріальною стороною музично-творчого процесу (фіксованою знаковою стороною музики в її єдиному вигляді). На рівні композиції виникає «семантичне кодування» – процес розпізнавання значень як співвіднесення актуального (безпосереднього) звучання й інформації, що зберігається в пам'яті (наявного змісту пам'яті). Семантичне кодування здійснюється як часовий процес (у часовому розгорненні музики), але запам'ятовування змісту (смислів) музики обумовлене не кількістю почутого, а інтенсивністю *процесу запам'ятовування,* що виражається в здатності заново впорядкувати складові одержуваної інформації (освоїти її як ціле, наділивши одномоментністю просторової координації у свідомості). Цей момент перетворення діахронно придбаної інформації в процесі звучання музики на смислову вертикаль (у симультанний «простір» смислу) можна розглядати як момент народження стилю (дозволимо собі помітити, що стильова оцінка музики, сприйняття музичного звучання як специфічно-стильового неможливе без слухача; історично автономний музичний стиль також з'явився тоді, коли виникла особлива слухацька позиція стосовно музики, отже, особливе слухацьке усвідомлення музики. Останнє, до речі, з неабияким зусиллям дається самим творцям музики – композиторам, які тому найчастіше утрудняються визначати стильову якість своїх творів, уникають розмови про смисл і з напругою ставляться до різноманітності трактувань творів, але ж саме дана різноманітність найбільше привертає слухачів…)

Пам'ять як феномен музичної культури формується на основі індивідуально-особистісних властивостей людської пам'яті, а саме, на основі її активності, здатності породжувати нові інформаційні структури [11]. Вираженням активності особистісної пам'яті, насамперед, стає й семантична

інтерпретація – наділення звучання знаковістю; таким шляхом певні музичні значення погоджуються з певними музичними структурами, виникає взаємозалежність звучання і значення. Таким чином, автономна «знаковість» музики та у музиці виникає на стильовому рівні (вірніше тоді, коли музика досягає своєї стильової емансипації), залежить від стійкості співвідношень звучання й значення та існує остільки, оскільки музика набуває значення, а не навпаки.

Музична семантика виявляється психологічно обумовленим явищем, пов'язаним з нормами сприйняття, після них – зі способами впливу музики. Виявлення музичної семантики стає результатом семантичної репрезентації музики, яка є 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, 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). **Семантичне кодування – семантична інтерпретація – семантична репрезентація – це функціональні складові пам'яті як процесу, що обумовлюють її генеруючі властивості, а у зв'язку з останніми – різноманітність інформаційних процесів у культурі. Семантична репрезентація відкриває вихід на межу музики й «не-музики», у такий спосіб повертаючи до жанрових форм і жанрових номінацій, тобто до можливостей *жанрового програмування музики.*** Семантична пам'ять виявляється базальною структурою як музичного сприйняття, так і музичного впливу.

Розглядаючи феномен « активної пам'яті», І. Хоффман знаходить його головну властивість у створенні таких семантичних структур, які містять

більше інформації, ніж було витрачено на їх створення; отже, «активна пам'ять» – саме як семантична пам'ять – є інструментом породження додаткової, нової інформації; «…не кількість підлягаючих запам'ятовуванню одиниць матеріалу, а інтенсивність процесів його обробки визначають можливості пам'яті» [11, *252*]. Дана інтенсивність виражається в «отриманні висновків, тобто пропозиційй, які в тексті відсутні, але необхідні для його розуміння» [11, *244*]. **Інтегруюча семантична структура як ціле, що виникає в процесі семантичної репрезентації, перевершує інформативні можливості тексту, що запам'ятовується, «прирощує» смисл, у такий спосіб його відкриваючи. Сказаним можна пояснити відомий у гештальтпсихології ефект нерівності цілого сумі його частин, переваги цілого над сумою частин.** Одночасно спостереження Хоффмана відсилають до понять «надмірності, надлишковості» Бахтіна й «прибавочного елемента» Лихачова, введеними названими авторами з метою пояснення природи художнього сприйняття. Виготський згадує про дане явище, як ми вже вказували, іменуючи його «щось, поверх того…», досліджуючи катартичні функції мистецтва й визначаючи ті фактори художньої композиції, які стимулюють породження нових семантичних можливостей, креативність людської свідомості, тобто специфічні художні «контекстні стимули» (у термінах Хоффмана) пам'яті. До останніх слід віднести відзначене російськими формалістами (Шкловським, Жирмунським, насамперед) явище «відсторонення, відчуження» (остранения, очуждения, рос.) і «відчуження» (остраннения, рос.), викликані тим, що слово в літературі бореться зі своїм повсякденним значенням, долає його, завдяки особливим композиційним трансформаціям.

Дослідження Хоффмана дозволяє уточнити низку понять, суттєвих для мистецтвознавчого аналізу, насамперед, понять семіотичного ряду, серед яких ми знаходимо й **поняття «пам'яті»**. У такому положенні поняття пам'яті обґрунтовувалося Ю. Лотманом, але **з боку текстологічних функцій культури,** а не з боку семантичного механізму пам'яті. Явище пам'яті

розкривається у зв'язку з регулюванням відносин між «смислом» і «текстом», отже, між «естетикою» і «поетикою» у художній творчості, але саме в якості «семантичної пам'яті». Сказане можна узагальнити в наступних положеннях.

Пам'ять як феномен культури й культура як «неспадкоємна пам'ять колективу» (Лотман) є особою функціональною структурою, пов'язаною з мовним спілкуванням і дискурсивним мисленням, що вимагає завершення у ***словесних (або яких-небудь*** інших мовних) визначеннях (номінаціях). Як така, вона виражається в ***«ідеалізованих когнітивних моделях», котрі мають культурно-історичну обумовленість, виступають смисловими моделями й створюють «ієрархію пам'яті», «проблемне дерево» смислу, свого роду «семантичний палімпсест»,*** коли жодне зі смислових значень не зникає до кінця й крізь нові тлумачення проступають колишні обриси смислу. (Імовірно, це й мав на увазі Бахтін, говорячи, що в кожного смислу може бути своє свято відродження…)

Типові мотиваційні й ціннісні переваги можуть створювати на породження й долю тексту не менший вплив, ніж будь-яка, найбільш вдала «граматика» культури (історичні правила тексту). Недарма Г. Гадамер ставить інтерпретацію поперед тексту й визначає текст як фазу у виконанні події розуміння, вважаючи, що кожний «переклад» тексту, навіть так званий буквальний переклад (підрядник), є один з видів інтерпретації [6]. Ініціативність мнемонічних функцій смислу відповідає його безмежності.

Пам'ять постає багатофакторним процесом, основні етапи якого – сприйняття, збереження й досягнення можливостей одержання нової інформації, а мета – інтеграція впливів у цілісну структуру, тобто зближення ретроспекції й евристики, порядку й волі, що здобувається на основі встановленого порядку. У якості провідних факторів пам'яті можна виділити семантичну репрезентацію, семантичне кодування й семантичну інтерпретацію. **Семантична репрезентація (СР) – довгострокова пам'ять, абстрагована від властивостей зовнішніх стимулів», тобто від безпосередніх зовнішніх впливів, у тому числі, від безпосередньої даності**

тексту. Вона заснована на одержанні тих висновків (пропозицій), які в сприйнятому тексті були відсутні, але виявляються необхідними для його адекватного даним умовам сприйняття та розуміння. Тому створені в процесі семантичної репрезентації інтегративні структури містять більше інформації – ми б сказали, *іншу* інформацію – у порівнянні з використаною для побудови даного тексту, відкривають шлях до «вільної» психологічної реальності. Семантична репрезентація розмірна семантичному кодуванню – процесу розпізнавання значень як співвіднесення актуальних стимулів з наявним змістом пам'яті. Для семантичного кодування (СК) особливо важливі «контекстні стимули», як «зовнішні» – з боку сприйманого тексту, так і «внутрішні» – з боку запасів пам'яті [5, *211-241*]. Розпізнавання значень стає можливим завдяки семантичній інтерпретації (СІ) – тому етапу роботи пам'яті, який пов'язаний з наділенням «стимулів» значеннями, тобто з наділенням їх «знаковістю», з виявленням їх знакових функцій.

Семантична репрезентація-інтеграція – заключний цільовий етап діяльності пам'яті; властиво, це і є феномен пам'яті – пам'ятливості в її творчій (співтворчій) спрямованості. Одночасно, семантична репрезентація є базовою позицією, пусковим механізмом, необхідною вихідною «крапкою» сприйняття й розуміння, тому що завдяки їй відбувається стійке осмислення (своє – «привласнене» – осмислення) інформативних впливів. У проекції на музичний вплив, семантичну репрезентацію можна розглядати як осмислення, що завершується після й за межами безпосереднього сприйняття музичної композиції, відношення до стильових намірів композиції. Дане осмислення закріплюється в *жанрових установках* музики й визначає жанрову презумпцію «музичного змісту».

Можна сказати, що жанром починається й жанром закінчується (але вже іншим, зміненим!) смислове наповнення музики на всіх її рівнях. Стосовно музики особливо значимі міркування Бахтіна з приводу мнемонічних функцій, здатностей художнього жанру… Семантичне кодування здійснюється на основі композиції; з останньою пов'язана

самостійна сфера музичної семантики. Композиція є й передумовою, і метою розуміння в музиці – «длення» (рос.), тривання, відтворення музичного тексту, тому що служить не тільки кодуванню, але й перекодуванню, вводить нові «стимули» і обновляє відношення до відомих попередніх. Знаковість музики, що стає її іманентною властивістю, набувається на рівні стилю, який, таким чином, здійснює семантичну інтерпретацію. Саме зусиллями стилю семантичні наміри музики переростають у символічні.

Розглядаючи Пам'ять, Гру, Любов як універсальні музичні «смисли», слід зазначити серединний характер даної смислової парадигми. З одного боку, вона відтворює загальноісторичні смислові ціннісні форми, такі як Бог, Істина, Людина, з іншого боку – її продовжують музичні форми осмислення, смислові, тобто змістовні, форми музики – жанр, композиція, стиль. Універсалії культури, таким чином, виникають завдяки постійному поверненню до тих самих смислів, що підтверджує їх важливість, але вони ці смисли фактично й створюють, утримують….

Як центральна, парадигма Пам'ять – Гра – Любов обумовлює фактори (атрибути) музичної семантики з боку «вільного» смислу та з боку текстуально «ангажованих», затребуваних значень. Так, **Пам'ять знаменує вічне, надчасове (доступну людині форму «безсмертя»); Гра є показником волі (свободи) як форми «участі» (участности, рос., М. Бахтін) у бутті; Любов виражає вищий позитивний стан людського «духу». Діалогічна взаємодія названих смислових форм спрямована до гармонізації середовища людського проживання (у широкому значенні останнього).**

Опорними **антиноміями** смислового феномена Пам'яті, багато в чому визначальними для пов'язаної з ним художньої символіки, є збереження – забуття, збільшення (обсягу) – елімінація, сакралізація – профанація (фамільярність), «далеве» – 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 й розрізнення, які виступають наріжними для людської діяльності, у тому числі, для діяльності свідомості (і для музичної форми).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Бахтин М. Заметки // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература. 1976. – С. 509–531.
2. Бахтин М. К философии поступка// М.М.Бахтин. Работы 1920-х годов. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 9–68.
3. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 473–500.
4. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447-483.
5. Брунер Дж. Психология познания / За пределами непосредственной информации / Пер. с англ. К.М.Бабицкого. – М.: Прогресс, 1977. – 412 с.
6. Гадамер Х.Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция / Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В. – СПб., 1999. – С. 202–242.
7. Культурология / Сост. и ответств. редактор А.Радугин. – М.: Центр, 1997. – 304с.
8. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-тье изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
9. Павлычко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
10. Тарасти Э. Музыка как знак и как процесс // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. – М.: 1999. – С. 61–78.
11. Хоффман И. Активная память / Экспериментальные исследования и теория человеческой памяти. / Пер. с нем. К.М. Шоломия. – М.: Прогресс, 1986. – 309 с.
12. Tarasti E. Music as sign and process // Analytica. – Stakholen, 1985. – P. 97–115.