

РОЗДІЛ 1. НОВІ ІДЕЇ У ВИРІШЕННІ АКТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-249-7-1>

Самойленко О. І.

*доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

МУЗИЧНО-МОВНА СВІДОМІСТЬ ЯК ІСТОРИЧНИЙ ТА ПСИХОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН: ТВОРЧІ КОНЕКЦІЇ І ТЕОРЕТИЧНІ ПРОЛОНГАЦІЇ

Головним завданням даної праці є створення розгорнутого та понятійно усталеного системного підходу до феномена музично-мовної свідомості, що визначає одну з найбільш важливих проблемних зон сучасного музикознавства.

Поєднання історіологічного та психологічного підходів на основі музикознавчої концепції дозволяє розглядати музично-творчий процес в історичному парадигматичному вимірі, доводити значення музики як важливої мови історії людської спільноти і людяності, ставити питання про музичну символологію та значення явища «внутрішньої людини» у формуванні власного образного тезаурусу музичної свідомості.

Наголошується, що актуальні сьогодні методично-категоріальні взаємодії психології і музикознавства набувають особливої теоретичної ваги саме у зв'язку з оновленими історіологічними положеннями, а це примушує звертатися до уточнення категорії історії й поняття історизму – у тій мірі, у

якій вони виступають суміжними між досвідом мистецтва і досвідом психологічного знання.

Виявляється, що відтворення у символічній формі взаємодії історичного та інтимно-особистісного людського начал, як дієвий психологічний феномен, доступно винятково музичній мові та музичній свідомості. Дані два явища, музична мова та музична свідомість, існують та еволюціонують, виконують свої комунікативно-пізнавальні функції лише у повній єдності, тому у теоретичному моделюванні музично-пізнавального процесу пропонується спиратися на категорії музично-мовної свідомості та музично-мовної особистості.

У цілому, до основних поняттєвих узагальнень у сфері теорії музично-мовної свідомості віднесені наступні.

Музична свідомість – як музично-мовна свідомість – створюючи власну семантичну мережу, утворює і свій іманентний логічний – онтологічний – порядок, що передбачає «вершини» (об'єкти), атрибути (властивості та якості), відносини (конекції, релевантності). Але, головне, вона знаходить і власних «інтентів», відповідно до історичних епістем, створює власний «світ мрії» – утопічний, але цілком реальний, який організовує процеси мислення та мови в музиці, і це також визначає змістовні контексти музикознавчої думки.

Інтерпретація музики та в музиці, в цілому – це відношення з музикою як з художньо організованим культурним (культурно-історичним) середовищем, що накопичує, культивує досвід розуміння як глибинної смислової взаємодії між людьми. Таким чином історія постає «візаві» психології в музичному втіленні та осмисленні.

Прецедентні смисли, як типологізований історичний досвід усвідомлення, взаємодіють з музичними епістемами, породжуючи: час – ритм; кохання – мелос; гра – фактуру (тканину, матерію звучання, просторовий масштаб).

Два роди семантичних мереж, зовнішні предметні та внутрішні психологічні, можуть бути представлені як паралельні онтології (загальні формалізації певної галузі знання за допомогою концептуальних схем та їх описів), репрезентовані у музичній «семантичній мережі».

Музика як всесвітня семантична павутина існує в артефактному середовищі та в особистісній (індивідуальній) свідомості. Семантична мережа самої музики – віртуальна інформаційна модель предметної галузі музичного мислення.

Музична мова – система специфічних внутрішньо-художніх відносин, конекцій та релевантностей, що встановлює власний логічний іманентний порядок (формалізований), за допомоги якого відтворює (і визначає, тобто створює наново) історичний порядок як смисловий.

Вступ

Однією зі специфічних методологічних рис сучасного музикознавства виявляється його досить тісна поняттєво-дисциплінарна спорідненість з психологічною та історичною (історіографічною) сферами знання й, у цілому, тенденція гуманітарної універсализації, тобто причетності до спільних проблем гуманітарного пізнання. Зокрема, музикознавчі категорії придбають нову актуальність у контексті питань психології мистецтва, дозволяючи уточнювати уявлення про діяльність людської свідомості на її найбільш глибинних рівнях, що межують з несвідомим; водночас, оскільки феномен свідомості існує в історичному розвитку, а мисленнєві функції свідомості відображують динаміку буття як окремої особистості, так і людської спільноти у цілому, проблематика психології мистецтва, у тому числі психологія музичного мислення, набувають суттєвого історичного виміру, повинні узгоджуватися з певними історичними епістемами, пізнавально-смисловими апріорі, що презентують типові й необхідні сторони сумісного життєвого людського досвіду [5].

Відтак можна сказати, що психологічні та історичні передумови, чинники та критерії оцінки є тими двома своєрідними «епістемологічними крилами», на яких злітає та парить людська свідомість...

З іншого боку, психологічне знання сьогодні вже цілком традиційно апелює до мистецтвознавства й саме в мистецтвознавчому досвіді шукає підтвердження низки власних позицій, дефініцій, можливих нових теоретичних ідей і т. д. Таким чином, і з боку психології у різних її різновидах – теоретичної або експериментальної психології, психофізіології, психолінгвістики і т. д. – виокремлюється специфічний діалог з мистецтвознавством, зокрема музикознавством. Новий синтез методичних настанов психології та мистецтвознавства зумовлюється й активується також сукупністю їх ноологічних інтересів, тобто їх

спільним зверненням до ноосферних явищ, одним з яких можна вважати *метафізичний час людської історії*.

Отже, актуальні сьогодні методично-категоріальні взаємодії психології і музикознавства набувають особливої теоретичної ваги саме у зв'язку з оновленими історіологічними положеннями, а це примушує звертатися до уточнення категорії історії й поняття історизму – у тій мірі, у якій вони виступають суміжними між досвідом мистецтва та досвідом психологічного знання.

І почнемо з того, що, як справедливо вважають провідні історики [4], історія, яка створена й розбудована людиною – це завжди наскрізно *людська історія, тобто історія, що відчута, осмислена, пережита людиною*. І це та її головна якість, що, нарешті, помічена та починає розкриватися. Нарешті людина зрозуміла, що її історія не лише «про неї», а й виведена з її власної здатності вивчати й відтворювати, з її власного пізнавально-оцінного досвіду.

Імовірно саме в силу даного метаісторичного самоусвідомлення стає помітним поступове дорослішання сукупної колективної людської свідомості, що спирається на досвід саморефлексії, причому досвід спільний, колективний, оскільки в сфері смислотворення без колективних зв'язків не досягаються бажані результати. Серед них варто звернути увагу на *деякі особливості отриманого історичного знання*.

Перша з них, звичайно, це те, що історичне знання завжди тією чи іншою мірою вербалізоване, адже без допомоги слова, без проказування, без *написаної історії* («записаної оповіді», як визначав історію Володимир Даль [6]) історія у великому сенсі слова відбутися не може. Вона повинна бути розказаною й записаною, причому розказаною навіть більшою мірою, ніж записаною, оскільки усна історія завжди передреє письмовій й багато в чому її перевищує, обганяє; важко собі уявити, щоб вся усна історія вмістилася в письмові свідчення. Напроти, думається, що дуже багато чого не помістилося в припустимі форми слова, у припустимі не тільки для наукового викладу, а й для повсякденної оповіді, оскільки у словесної форми фіксації й зберігання досвіду є певні логічні обмеження.

І саме вони, парадоксальним чином, змушують вказувати на іншу важливу властивість історичного знання: на його надзвичайну широту, і всезагальність, й узагальненість. Можна

без перебільшення зазначити, що за широтою та ґрунтовністю, навіть *опорною фундаментальністю* з історичним знанням ніщо не здатне посперечатися. Воно перевершує й обсяг філософського знання, оскільки в багатьох відношеннях є первинним. І саме тому, що воно є надзвичайно широким, постійно виникає потреба в деякій його алгоритмізації, тобто у *виробленні спільних гуманітарних критеріїв оцінки людського історичного досвіду*, оскільки він має й послідовний, і поступовий накопичувальний характер, він не зникає, але постійно прирощується. І з цим колосальним обсягом, з цим нагромадженням пізнавального досвіду потрібно щось робити. І тому провідну роль здобувають, як відзначали вчених різних дисциплінарних напрямів, особливі *символічні форми* історичної пізнавальної акумуляції.

Галузь *символології* пов'язана не лише зі словесно-літературним матеріалом; до створення символічних форм, здатних увічнювати людський історичний літопис, залучаються й інші мистецькі знакові системи, зокрема музика. Більш за це, найбільш імпліцитно-людська, інтимно-внутрішня історія людини пишеться саме музикою, оскільки існує певний таємничий договір *між Часом і Звуком*, між часовим процесом і звукоорганізацією, що винайдена, втілена та використовувана людиною. І тому *музичні звукові форми* – по-своєму інтегруючи, алгоритмізуючи людські стосунки з дійсністю, а, головне, апелюючи до психологічного змісту людського життя та сумісної історії – здатні ставати специфічною мовою передачі людського досвіду.

Власне кажучи, музика, якщо розглядати її в історичному становленні, історичному парадигматичному вимірі, виявляється *важливою мовою* історії, причому як історії людського начала, *людяності*, водночас й умовною розповіддю про способи звукового перевтілення людської істоти, про музично-історичне в людині. Відтворення у символічній формі дивної взаємодії історичного й людського, що відбувається завжди на психологічно-знаковому рівні, доступно винятково музичній мові та *музичній свідомості*.

Дані два явища, музична мова та музична свідомість, існують та еволюціонують, виконують свої комунікативно-пізнавальні функції лише у повній єдності, тому у *теоретичному моделюванні музично-пізнавального процесу варто спиратися на категорії музично-мовної свідомості та музично-мовної особистості*, від

яких похідними є поняття музичного мислення, музичної мови, музичної форми, музичної семантики, музичної поетики, музичної логіки, музичного стилю – й всього того, що ми можемо сказати про музику з узагальнюючих теоретичних позицій.

1. Поняттєво-термінологічне поле категорії музично-мовної свідомості

Єдність історичного та психологічного змісту музичної свідомості передбачає наявність особливих *творчих конекцій*, поняття про які є більш емним, ніж поняття зв'язку, відносин й залежності, оскільки включає усі дані сторони музичної змістової організації та самоорганізації. Окрім цього, конекції постають як певні напрямки, релевантності, тобто очікувані відповідності й виконання *бажаних відповідностей*, котрі виникають між музично-звуковими феноменами й дозволяють їм набувати сталих семантичних позицій. Відповідальність конекцій за здійснення музичного смислотворення зумовлюється, зокрема, тим, що вони пов'язані з явищами/діями *узгодження – відокремлення, причетності – автономії, також з якостями безперервності – дискретності, довжини й завершеності*, деякими іншими.

Таким чином під конекціями розуміються такі відносини, котрі придбають якісну визначеність, а входячи до цілісного складу музичного тексту стають самостійними художньо-семантичними якостями. Їх виявлення й вивчення породжує *ефект теоретичної пролонгації*, оскільки дані конекції, стаючи предметом наукового обговорення, тобто долучаючись вже й до музикознавчого усвідомлення, допомагають визначати психологічні функції музично-мовної свідомості. Музикознавчі теоретичні пролонгації, музикознавчі міркування про феномен музично-мовної свідомості розвиваються як *продовжене існування творчого досвіду – художнього змісту музики*, завдяки якому саме це існування може стати більш повним і більш зрозумілим.

Поняття музично-мовної свідомості, як і поняття музично-творчих конекцій музичного мислення, прийнято відносити до відвернених або *абстрактних* категорій. Але, особливо враховуючи сполучні ланки музикознавства й психології, доцільніше пропонувати розглядати та використовувати їх не як відвернені, а як *залучені, притягнуті категорії*, які ніяк не можна розглянути, зрозуміти, розкрити, не прикладаючи їх – не залучаючи їх – до

конкретного творчого людського історичного досвіду. Усі ці чотири слова – конкретний, творчий, історичний, людський досвід – важливі для того, щоб зрозуміти значення даних, істотних для музично-творчого процесу, категорій.

Отже, музично-мовна свідомість – це наповнююча та включена, *імплементована* категорія, як і все, що з нею пов'язане. Тому завдяки даній категорії та її історичним залученням, а також психологічному зануренню, можна сказати, що спільність між психологією та музикознавством виникає, насамперед, як спільність порівняльно-історичного методу, але, звичайно, з опорою на *історичну місію музики*.

На сьогоднішній день і проблема музичної свідомості, і методичні складності її вирішення підводять до специфічної пізнавальної межі, яка є спільною для музичної та музикознавчої свідомості. *Музикознавча свідомість є важливою складовою музично-творчої свідомості, і поза неї, поза проказування музично-історичного досвіду творчих конекцій, музична культура як певний міжособистісний феномен не спроможна існувати. Але якщо музикознавча свідомість є частиною музичної, то тоді цілком закономірно, що й для неї є важливим пошук нової стильової змістовно-сислової інтеграції – той пошук, який у композиторській творчості зазначається як пошук «нової простоти», але як «нової складної простоти» (причому дефініція нової простоти без внутрішньої вставки поняття «складності» – як тенденції нового способу синтезу, узагальнення й підйому на нову висоту усвідомлення – не набуває дійсного й справжнього свого значення). Це й пояснює, врешті-решт, постійний антиномічний зв'язок «нової складності» та «нової простоти» у стильових визначеннях, наданих самими композиторами в їх спробах вербалізації творчого методу. Зокрема, певні думки з цього приводу висловлював Георгій Пелецис, котрий в одному з останніх інтерв'ю зауважив: «Коли ми вмиремо, то господь скаже нам, запитає нас: а чи внесли ви ясність?»¹. Тим самим музичний майстер вказав на поняття «ясності» – як на необхідний якісний синонім, що можна сприяти і як спрямованість, внутрішню якість творчої конекції, разом з поняттям простоти (нової або оновленої).*

¹ Див. бесіду М. Солоднікова з Г. Пелецисом від 7 травня 2020 р. <https://www.youtube.com/watch?v=jz09Y07whW0>

Особливої важливості набуває пошук «нової ясності» стосовно сучасної творчої свідомості у силу того, що надзвичайно ускладнюється інформаційне поле культури, перемішуються реальні й віртуальні світи, впорядковані та хаотичні комунікативно-ціннісні сфери, про які справедливо сказати, що гірше хаосу може бути тільки неправильний порядок або невірна впорядкованість. Тому дуже багато чого в напрямку алгоритмічного прояснення в складній культурно-інформаційній ситуації залежить від того, як буде звучати людська свідомість, які звукообрази стануть для неї вирішальними й, власне кажучи, якими шляхами може бути створена, організована або реорганізована, ця нова, вкрай необхідна, *правильно впорядкована єдність* музичної свідомості.

Відзначимо дві дослідні обставини щодо проблеми музичної свідомості та її мовних засад. По-перше, проблема музичної свідомості в традиційній музикознавчій науці дуже мало досліджена, й саме тому, що щільно збігається з психологічними питаннями та термінами. Почасти постановкою проблеми музичної свідомості займався М. Арановський [2], але навіть в останніх своїх роботах він фактично ототожнює музичну свідомість та музичне мислення, протиставляючи підсвідоме, несвідоме – та власне свідоме, що виражається в певних раціонально-логічних мисленневих операціях, разом з цим розглядаючи дієву свідомість винятково як усвідомлений набір розумових операцій, тобто звужуючи поняття усвідомлення.

В працях видатного музикознавця міститься багато цікавих спостережень з приводу звукової організації людської свідомості, навіть є думки про те, що саме звук допомагає людській свідомості проникати до езотеричних галузей космічного й божественного, також пропонується багато важливих семіологічних узагальнень. Але про музичну свідомість М. Арановський пише як про принципово аналітичне начало, який диференціює світ і представляє його як суму дискретних феноменів, що не може викликати повної згоди. Аналітичне мислення може виступати одним з проявів творчого функціонування музичної свідомості (як свідомості, що породжує музичні, музично-мовні, зокрема, феномени). Імовірно саме те, що Арановський працював над проблемою музичної мови найбільшою мірою й привело його до такого розуміння свідомості [2].

І звідси – інша, друга, обставина у розвитку даної проблеми. Оскільки свідомість – це дуже багатоярусний, багатовекторний, але водночас постійно цілісний та самозростаючий феномен, то у ньому відображується й структура «внутрішньої людини», тобто енергійно-інформаційна побудова людини, яка є базовою для усіх форм прояву людської психічної та психологічної природи, для розуміння цієї природи. Тому формування уявлення про людини у її *внутрішньому системному екзистенціальному вимірі та представленні*, як творчо-інтерпретативної істоти, що здатна відкривати нові обрії у пізнанні та освоєнні світу, але на той же час є залежною від масштабів та інструментів власного пізнання, входить до теоретичних завдань музикознавця, до кола його *теоретичних пролонгацій*. І тому музикознавство (мистецтвознавство) отримує можливість підказати психології, де, у яких місцях і у зв'язку з чим шукати провідні механізми людської свідомості та її головні якісні показники.

Певні передумови системного та поглибленого вивчення музичної свідомості знаходимо у докторському дослідженні А. Торопової (2009) [11], у якому музична свідомість визначається як багатоскладовий антропологічний феномен, що породжує принципи й засоби інтонаційно-символічного втілення життєво-важливих переживань реальності, разом з ними – систему відношень зі світом та сталі культурні ідеї. Особливо важливою видається думка А. Торопової стосовно здатності музичної свідомості ставати основою «внутрішнього Я» людини, виступати джерелом духовності та рефлексивних дій, смислороджущим чинником, котрий дозволяє «історичне полотно музичної культури» вважати «об'єктивованою формою досвіду музичної свідомості», а до «музичну історію народів» розглядати як «сховище станів свідомості» та генофонд людських індивідуальностей [11].

Але, за нашою думкою, розгляд музичної свідомості може ставати достатньо верифікованим, подолати надмірну умовність (звісно, не повністю, адже цілком умовним є сам предмет вивчення) лише завдяки опорі на конкретний музичний матеріал, тобто завдяки простежуванню, з чого виростає музика та з якої матерії музичної виростає музична свідомість; подібної аналітики з необхідними історичними узагальненнями в дослідженні Торопової немає, внаслідок її іншої дисциплінарно-методичної спрямованості.

Тому на сучасному етапі ми все ще стоїмо перед завданням постановки проблеми музичної свідомості у її цілісному музикознавчому розумінні, з врахуванням необхідних інтердисциплінарних тенденцій. І отут до переліку категорій, які є суміжними для психології й музикознавства, потрібно *залучити* ще одну – *категорію семантичної мережі* або «всесвітньої семантичної павутини», яка сходить до наук про програмування й до певного кібернетичного простору сьогodнішньої думки, але, одночасно з цим, є корисною для того, щоб спробувати уявити, як працює музична свідомість і як вона організована зсередини себе самої.

На думку відомого американського антрополога Леслі Уайта, людина створює собі новий світ, світ ідей і філософії за допомогою слів. Дозволимо собі додати, що за допомогою звуку людина також створює розгорнутий світ відносин і чуттєво-емоційного обміну, світ психологічного самостояння. Зокрема Л. Уайт пише: «І в цьому світі людина живе настільки ж істинно, як і у фізичному світі відчуттів...; ...людина відчуває, що теперішня цінність її існування зводиться до перебування в цьому світі символів і ідей, або, як вона ще іноді формулює, у духовному світі. Цей світ ідей, на відміну від зовнішнього світу відчуттів, має властивості сталості й безперервності. Він містить у собі не тільки теперішні моменти, але також минулі й майбутні. З часової точки зору це є не сукупністю дискретних епізодів, а континуумом, відкритим в обох напрямках, у кожному з яких лежить вічність. Цей внутрішній світ ідей, у якому перебуває людина, часом видається їй більш сьогodenним, ніж зовнішній світ почуттєвих вражень». Л. Уайт звертається до інструментів пізнання, інструментів творчості людини, тобто він користується поняттям інструменту в широкому значенні цього слова й пише, що «інструмент для неї, (для людини – О. С.) – не просто предмет матеріального світу, не просто почуттєвий образ, яким він може представлятися, вибачте, мавпам, а він також і ідея, він частина того позачасового внутрішнього світу, у якому перебуває людина. Інструмент для людини не є щось існуюче лише на цей момент, він діє в живому минулому й проектується на майбутнє, що ще не настало. У такий спосіб досвід людини не зводиться до серії не зв'язаних між собою епізодів, у кожному з яких людина бере інструмент, користується ним і відкладає убік. Кожна із цих зовнішніх дій є лише частковим

вираженням ідеаційного досвіду, який є тривалим і безперервним» [12].

Настільки тривала цитата знадобилася тому, що у висловленні Л. Уайта висвітлюються відразу два поняття/явища: *поняття свідомості* як континуальне, що вказує на явища, котрі є безперервними, володіють часовою єдністю й сталістю – і ця непряма характеристика феномена свідомості є і переконливою, і прийнятною для мистецтвознавчого аналізу; *явище семантичної мережі*, яка формується досить тривалим історичним шляхом і має на увазі як зовнішні межі, артефактне поле культури, так і внутрішні, психологічні властивості, якості, здатності. І, власне кажучи, саме цим узгодженням зовнішнього й внутрішнього, *трансляцією зовнішнього у внутрішнє*, і є цікавою така структура, як *всесвітня музично-семантична павутина*, якщо насмілитися запропонувати дану дефініцію.

Одна з найважливіших творчих проблем, яка встає й перед музикантами, і перед музикознавцями, це проблема адекватності висловленого, експлікованого матеріалу внутрішньому змісту свідомості. Вона стосується й музикознавчого аналізу, оскільки не так просто знайти правильні слова й аргументи, вдалі номінації стосовно музично-творчого процесу, особливо з його семантичної сторони. Але ще гостріше ця проблема стоїть, звичайно, перед музичною композиторською свідомістю.

Для сучасного композитора дана проблема полягає в тому, що необхідно узагальнити стильовий досвід минулого й розбудувати його в нових або принципово оновлених музично-мовних категоріях. Таким чином неминучим є протиріччя, що виникає між стильовими образами музики та її сьгоднішніми сучасними мовнол-мовленнєвими ресурсами.

Саме у зв'язку з цим Володимир Мартинов відзначав, що найбільш щасливий момент для нього під час творчості – це момент зародження ідеї, коли ідея живе у свідомості, поки вона наповнює свідомість і солідарна з нею. Але як тільки намагаєшся це висловити, запам'ятати, навіть у звучанні, цю ідею, а перед цим, звичайно, її записати, імовірно, у вигляді музично-письмового тексту, відбувається її «псування» [7]. З іншого боку, сучасний композитор все більш уважний до тих трьох головних складових музичної мови – мовних ресурсів, інструментів музичної свідомості, які припускають, за словами Леоніда Десятникова,

насамперед, ритм, щільність звучання як *тіло звуку* і тембр. Доцільно включити до цих парадигматичних властивостей музики, що стають її історичними епістемами, ритм, мелос, мелодійну організацію й, звичайно, фактуру, обсяг, просторові параметри музичного звучання, які є як природнього акустичного походження, так і штучно винайденими авторами музики й прописаними, описаними музикознавцями.

Водночас не можна не відзначити, що сьогодняшня проблема існування й розвитку музичної свідомості – це проблема загальна, напевно, для всіх етапів історичного розвитку музики. Навіть не можна сказати, що сьогодні є суттєво нові труднощі, але ці онтологічні труднощі музичного усвідомлення й висловлення зараз перебувають на новому етапі, на новому рівні прояву інтенціонально-інтерпретативної природи музичної творчості.

Сьогодняшня кризова ситуація, причому кризова не тільки для художнього досвіду, але й для життєвого процесу, змушує особливо гостро вирішувати проблему людини у зв'язку з проблемою мови, проблему автора музики у зв'язку з проблемою музичної мови, способів музичного вираження, які багато в чому залежать від того, як буде проявлятися власна стильова інтенціональна логіка музики та з якими загальними смисловими орієнтаціями культури, загальними історичними епістемами будуть узгоджуватися мовні засоби музики.

Семантична мережа музики припускає певні *вершинні об'єкти*, і саме вони утворюються за допомогою історичних епітем, але припускає також відгомін, резонанс даних загальних смислів, загальних змістових орієнтацій у власне музично-мовних епістемах, пролонгованих, сталих і водночас специфічних засобах музики.

Музично-мовна трансляція смислових ідей і утворює те, що варто називати семантичною мережею музики; дана мережа, крім вершин-об'єктів і атрибутів власного музично-мовного змісту, також передбачає конекції та способи поєднання даних начал, їх мотивацію, пов'язану з так званими *інтенстами*.

Інтент – термін, що йде від сфери програмування, але дуже вдало вказує на те, що вже відбулося в концептуально-предметному полі музики й служить зразком, *впливовим прецедентом*.

Слово «прецедентний» дуже доречно по відношенню й до загальних історичних установок людської свідомості, і до

установок музично-мовної свідомості, оскільки прецедентність в різних її вимірах й втіленнях утримує семантичну мережу разом, робить її міцною павутиною, і не лише тим, за допомогою чого виловлюється зміст, а й тим, що *вже виловили, що вже встоялося* й працює в тих напрямках, які потрібні сьогодні людській свідомості.

Поняття *музичної епістемі* передбачає змістовну єдність думки про музику й музики як форми осмислення, тобто *внутрішньої форми життя свідомості* – показників її континуальності, модальності й енактивізму – спрямованості на вдіяння. *Музичні епістемі повинні утворювати єдину систему пізнавальних орієнтирів*, покликаних: зміцнювати художньо-смысловий лад музики; розбудовувати, виявляти музикальність як найвище кваліа людської свідомості й необхідна умову (якість) художнього світу взагалі; забезпечувати «семантику прецедентності».

Семантика прецедентності є основою музично-логічної системи, базується на повторюваності, впізнанні, досягненні значимості, поновлюванні значень музичного висловлення, що дозволяють йому ставати художньо-психологічним артефактом і мати структурно-функціональні ознаки тексту/твору. Музична епістема формується й виявляється залежно від «пізнавальної оптики», від критерію вивчення – точки зору дослідника; її визначає методологічний рівень і понятійний інструментарій дослідження, однак не менш важливим є залучений художній матеріал.

Прецедентні смисли та їх історичне просування виявляються у співвіднесенні з музичними епістемами, але між ними дієвим компонентом семантичної мережі виступають особливі «музично-психологічні інтенти» – пошукові запити, наміри, «мрії», відповідні до смислових вершин, «об'єктів» семантичної мережі.

Історичну послідовність прояву та втілення прецедентних смислів у музиці можна представити наступним чином.

Як прецедентні ноетичні смисли виступають *Час, Гра, Любов*, які послідовно віддзеркалюють відносини: бог для людини (людей); людина для інших людей; людина для самої себе – і бога. В історичному просуванні вони співвідносяться з музичними епістемами, конекціями та «інтентами».

В історії музики перший етап даної семантично-мережової взаємодії – це освоєння звукової матерії; він обумовлений синкретичними ритуальними хронотопами (із залученням

музичного звучання), діями (висловлюваннями) від імені бога, без особистої чуттєвої співучасті, умовним світом божественної гри та храмового часу.

Другий етап – це відокремлення жанрових форм (перш за все оперно-мадригальних, інструментальних з «загальними формулами рухів» та афектів, коли музична дія йде вже від імені людини; його представляють явище любові як любові до Іншого, розвиток світської традиції, що збігається з автономією музики, нові мелос та граматика музики, нова комунікативно-чуттєва гра, трансформація поняття часу відповідно до уявлень про особисту долю та його драматизація.

Третій етап – обумовлений становленням індивідуального композиторського стилю, розвитком авторського начала, підтверджує думку, що три ноетичні прецедентні смисли мають діяти одночасно і невідривні один від одного, але з домінуванням, узагальнюючою функцією одного з них. На даному етапі Гра переважає і стає *грою з мовою та мовними можливостями музики*, аж до гри з не-звучанням. Час концептуалізується як психологічний феномен, як особистий та особистісний час, Любов – виражає рівень самосвідомості, самооцінки, але постає і як об'єкт, архетип соціальної свідомості, буттєвий самодіалог «внутрішньої людини» [9].

2. Іntenціональна логіка музичного мислення та типи інтерпретуючої особистості в історії музики

Попередній виклад дослідного матеріалу дозволяє дійти висновку, що визначальною у процесі формування й розвитку музично-мовної свідомості є ідея людини й, відповідно, можливості відтворення й *нового створення* образу людини в музиці. І ідея людини, і образ людини в музиці естетично поєднані з тим, що італійський режисер Паоло Соррентіно назвав «пошуком великої краси». Його фільм «Велика краса» демонструє особистісно-екзистенціальне походження цієї ідеальної субстанції, причому виявляється, що вона не може бути присутньою у певному місці або на певний час. «Велика краса» є присутньою у всьому тому, що намагається вдосконалити й зберегти людина, вона ховається в найбільш важкому досвіді людського життя, веде від нього до піднесеного звільнення у творчому діянні. І з позиції цієї «великої краси» завдання інтерпретуючої музичної свідомості

полягає в тому, щоб забезпечувати позитивними семантемами історичну людська свідомість, створювати ідеальний образ людини, яка є інтерпретуючою засобами музичного мислення й мовлення.

Про наскрізну еволюції, водночас цілісність образу «людини інтерпретуючої», свідчить схематична *характеристика трьох основних історичних етапів розвитку музично-творчої традиції, як традиції професійного музичного мистецтва.*

Перший, середньовічно-ренесансний етап, відбувається у 2 фазах: монодичній (освоєння ефекту руху звучання, оформлення слова та дії звуком, осмислення особливої «соматики» музики, фізичного зусилля молитви) та багатоголосній (освоєння простору-обсягу звучання та станів сприйняття релігійно-храмової служби, ритуальності інтроспекції). Тут діє феномен світової музики, поза-, надлюдської й метафізичної, нехай і у первинному оформленні.

Другий етап, бароково-романтичний протікає у 3 фазах. Перша фаза – афективно-театральна, передбачає емоційність та риторичність (разом зі словесною риторикою), освоєння часу як фізичного життєвого та концептуального. Друга фаза – класична, вводить нові, вже автономні художні канони, яким властиві абсолютність, відкриття іманентного змісту та форм музики, узагальненість та колективність образних принципів. Тут діє людська музика – музика комунікативних відносин, зв'язків, станів, ситуацій, з великим переважанням зовнішнього портретування, у типових проявах. Третя фаза – відкриття романтичних ефектів дисгармонії та диспропорції, поступова індивідуалізація музичного змісту/переживання, нарощування енергії дисонансів (веде до емансипації дисонансів), деканонізація та психологізація/ліризація; акцентуація ефекту подиву, семантичної функції подиву, розширення свідомості, посилення емоційної катартичності музичного впливу. Це індивідуалістична програмна фаза, з особистісною концентрацією, гіпертрофією душевності, надмірністю емоційного осмислення (художнього пафосу), чуттєвої стихії – але – з формуванням образу/концепту почуття, пов'язаного з розширенням (граничним) фактури (хронотопів), сонорно-тембрового матеріалу, динамічних. Вона пов'язана з розвитком інтровертного індивідуалізовано-

особистісного спрямування музичної семантики, тобто з рухом усередину людини, зі входженням у її «внутрішній світ».

Третій етап – зумовлений попереднім романтичним, тобто виростає з нього і може бути названий постромантичним у широкому значенні, зосереджений саме на музично-психологічних процесах. Також вміщує 3 фази: власне постромантичну; актуалістсько-експресіоністську (розвиваються паралельно до середини століття); з 70-х років. – постстильову, постсучасну. Загальні технологічні та художні властивості його: естетика уникнення, елімінування, звуження; уподібнення різного та розрізнення подібного; переосмислення тотожності та контрасту, емансипація дисонансу та консонансу одночасно; парадоксальність та суміщення трагедійності/антитрагізм. Характерними рисами також є: гранична динаміка та статика; поляризація прийомів та значень; вичерпаність зовнішніх соціально-комунікативних мотивацій та входження у внутрішні мовні простори музики, зростання музики із себе самої, тобто повернення до деіндивідуалізації та абстрагованих ідей, до надособистісного, що пов'язано також з ідеями ноосфери та трансцендентного. Саме на останній фазі цього етапу музично-змістовий пошук узагальнюється в антиномічних тенденціях нової складності – нової простоти.

Більш конкретну типологію «людини інтерпретуючої» в історії музики можна запропонувати, розділяючи її по п'яти основним позиціям, виділяючи наступні номінації.

Людина ораторіальна – молитесь і діє, ритуальна (середньовіччя, відродження).

Людина афективно-риторична, яка відчуває, трагічна (бароко).

Людина мисляча, міркуюча, знаюча, об'єктивно-нормативна, гармонізуюча, але і граюча, homo ludens (класицизм, що веде від «неправильної краси» в естетиці бароко до «краси за правилами»).

Романтична людина – людина чуттєво-персоніфікована, що рефлексує, вперше ставить проблему особистісних смислів та ідею особистої життєтворчості, передбачає оцінку життя як мистецтва. Спеціально зауважимо, що музика романтизму як інтерпретативний феномен передбачає розвиток ліричного начала зі значними внесеннями драматизму та трагізму, також розвиток теми «психологічного героїзму», тобто внутрішнього подвигу, самопожертви на душевно-духовному плані життя

(свідомості), але й виявляє гедоністичну націленість, прагнення насолоди.

XX століття представлено *людиною комунікативною та полілінгвальною*, що веде від Равеля до Пендерецького, через Стравінського, Шостаковича, Прокоф'єва, але й через Рахманінова, Метнера та ін. Його ідеалом стає людина універсальна, цілісна, але й багатомовна, естетичний поліглот з рольовою поліфункціональністю; це збірний «персонаж», з явною іміджевою залежністю... Тому виникає проблема самоідентифікації внаслідок певного відчуження від заповітного «Я».

Найбільш сучасний, можна сказати – *шостий*, прецедентний тип мислячої інтерпретативної людської особистості – це *людина інтенціональна, але водночас технологізована*, тобто здатна пізнавати й відтворювати, при цьому *делегувати новим штучним знаряддям власні психологічні можливості*, перерозподіляти енергію свідомості та творчі інтереси за власними потребами; таким чином це *людина автопоезисна, або самоактуалізована*.

Якщо ж знову повернутися до питання розвитку власної інтенціональної логіки музичного мислення, пов'язаної з тенденцією входження до «внутрішнього світу», або до світу «внутрішньої людини», з поглибленою саморефлексією, то варто звернути увагу на наступне.

Виявляється, що з усіх трьох прецедентних смислів найскладнішою для сучасної особистості постає установка Любові, оскільки вона пов'язана із самосвідомістю, самооцінкою, повинна проявлятися і *як любов до самої себе*. Відносини з самою собою для людини завжди неймовірно тривалі, вони нескінченні й стомлюючі, оскільки відмовитися від себе неможливо. І от цей обов'язок, це зобов'язання любити себе, для того, щоб щиро й за «правильним» смислопорядком полюбити іншу людську істоту, є надзвичайно важким. Навіть виникає питання: чи володіли цим даром люди попередніх епох? Насмілимося припустити, що навряд чи. Так, на ранніх етапах формування культурної людської свідомості вирощувалася любов до вищого начала, до Бога, як головної захисної сили; бароково-романтична фаза освоювала любов до іншого, і всі визначення любові були пов'язані саме із цим; і тільки в другій половині XX століття критерії феномена любові та екзистенціального стану любові пов'язані із

самотворенням, тобто зі зверненням уваги особистості на саму себе, всередину себе.

Одночасно, найважливіша тенденція того процесу перебудови музично-мовної свідомості, що відбувається сьогодні, це зміна зовнішніх границь заради зміни внутрішніх, переструктурування всієї музичної творчості та соціокультурного досвіду відповідно до тих психологічних завдань, які повинна розв'язати людина сьогодні. Те, що відбувається зараз з музикою, те, як вона функціонує у відкритому культурному просторі, є результатом намагання вирішити «важку проблему свідомості», тобто є результатом прояву загальноекзистенційних труднощів людського усвідомлення та розуміння, орієнтації у швидкозмінному зовнішньому світі.

Зокрема, вичерпаність зовнішніх соціально-комунікативних мотиваций змушує заглиблюватися до внутрішніх мовних просторів музики і наголошувати на *значенні виростання музики із себе самої*. Це стає у певному сенсі поверненням до деіндивідуалізації та музичних абстракцій, уподібнених до першого раннього монодичного й багатоголосного етапу, до періоду метафізичної надлюдської музики, до стану пошуку світового часу. Тільки зараз цей світовий час вже шукається й інтерпретується як час космічний, міжпланетний, надглобалізаційний і т. д. Міняються оцінні судження, але смислові інтенти залишаються колишніми. Працювати з часом людини найважливіше й найскладніше – це постійне завдання й постійна, досить дискомфортна, умова функціонування її свідомості.

На основі того, що було сказано, можна запропонувати деякі *узагальнення та уточнення понять*, особливо наголошуючи, що музична свідомість у стані створювати власний світ мрії, утопічний, але цілком реальний, що організує процеси мислення і мовлення в музиці й визначає у такий спосіб змістовні контексти музикознавчої думки.

З цього, звичайно, випливає нове розуміння відносин з музикою та інтерпретації музики: остання є художньо організованим культурно-історичним середовищем, що накопичує, культивує досвід розуміння як глибинну смислову взаємодію між людьми. Прецедентні смисли постають візаві музичних епістем: Час – ритм, Любов – мелос, Гра – фактура, тканина, матерія звучання, просторовий показ. Два роди умовних, *на сьогодні вповні*

дієвих віртуальних, семантичних мереж представляють зовнішні предметні і внутрішні психологічні сторони людської свідомості, можуть бути описані як паралельні онтології. І, нарешті, семантична мережа самої музики може бути зрозумілою та відтвореною як віртуально-інформаційна модель предметної сфери музичного мислення.

Також зауважимо, що для постановки проблеми музичної свідомості, також для інтеграції розуміння феномена музичної свідомості надзвичайно важливим є розмежування так званих *природних і штучних систем*. Підхід до музики та підхід до свідомості як до природних і штучних системи, водночас, виправдовує їх постійну взаємну гру. Ідею природної музичної мови вводив М. Арановський, який міркував з приводу того, що штучність підказується самою назвою «музичне мистецтво», номінацією, мистецьким іменем музики, але це анітрошки не скасовує значення того, що для соціального життя, для соціальної людської свідомості саме так звані штучні знакові системи стають природним середовищем проживання [1]. Відтак перехід штучного у природне, й навпаки – це необхідна й цілком «нормальна» умова життя музичної свідомості.

Висновки

Два головні феномени, які сьогодні змушують до прокладання нових пізнавальних парадигм, це історія і свідомість, зв'язок між якими, як і реальними, і умовними об'єктами, опосередковується різними діяльними сферами, але глибше і найпоследовніше, «чутливіше» всього виявляється в мистецтві, в художній творчості. Можна навіть припустити, що історія, як незалежний від волі окремого суб'єкта, соціальної групи, процес – і свідомість, як вроджена властивість людини, є природними системами людського життєзабезпечення, тоді як мистецтво, що впливає вже з його імені, є штучною системою їх взаємодії, їх привчання однієї до одного та організації їх дійсної єдності, включаючи головне – смислової єдності. Але між мистецтвом та двома його екзистенційними сусідами постає ще одне закономірне явище, частиною якого, власне, художня система, і постає. Це досвід – як досвід саме людської життєтворчості загалом, що породжує історичні епістемі культури, стає підтвердженням її колективного характеру та призначення, також веде до різних «польових»

організацій епістем у художній сфері, з властивими їй знаковими можливостями (до музичних епістем, зокрема).

Зворотний зв'язок не менш важливий, оскільки мовні художні «поля» культури поєднуються в єдину предметно-смыслову мережу, у «всесвітню семантичну павутину», яка забезпечує збереження та трансляцію досвіду у його вихідній онтологічній якості. Вона ж забезпечує позитивний характер та логічну (психологічну) вибудованість головних історичних епістем культури, стає мовою їх пояснення та прояснення, катартичної кларитизації – очищення від «життєвої каламуті».

Для сучасної музичної культури як психологічного феномену найбільш значимими параметрами стають:

вимірювання (парадигми) головних парних складових, як-то: особистість – соціум; суб'єкт (людина) – час; музика – історія (автор – музика);

може поставати певна опозиція, представлена як: соціальна культура – музичне мистецтво, за якою проступає протиставлення історичного життєвого досвіду (включно з особистісно-авторським) – музичної мови, взагалі мови як форми збереження та передачі досвіду;

критерії вивчення за компонентами: комунікативні процеси; дискурсивні поля; символізація – провідні символічні форми; співвідношення соціального та персоналізованого в людині, творчі ресурси особистості; психологічні інструменти; полікультурність сучасної музичної практики; перехідність та маргінальність; полілінгвальність повсякденної та художньої свідомості:

сфери сучасної музичної культури: повсякденна естетична (з частковою спеціалізацією); прикладна професійно-масова (з прикладними естетичними функціями); передхудожня аматорська; професійно-масова художня; позаакадемічна/неакадемічна; академічна професійна, автономно-мистецька.

У найбільш загальному плані для музичної свідомості визначальними є дві полярні, але існуючі у зустрічному русі, величини, і вони обидві являють собою й природний, і штучний досвід історичної «людини інтерпретуючої» – *Час і Звук*. Взаємодіючи та перероджуючись разом у художню символіку, вони утворюють автономний образно-смысловий простір людської історії.

І тому завершимо музикознавчо-епістемологічне моделювання музично-мовної свідомості висловленням Генріха Орлова, занотованим у його книзі «Древо музики»:

«З усього, що існує у світі, зі всіх речей створених, музичний звук є найчистіша і найповніша маніфестація часу. У часі він і рухається, і спочиває...; ...невловимо мінливий і той самий, він поєднує минуле з майбутнім, перетворюючи ці нереальності в реальне сьогодення, що триває.

Музичний звук має міради форм і фарб, які збагачують і зміцнюють це набуте сьогодення. Невидимий, невловимий, але всепроникний, він легко зникає як об'єкт і зливається з інтимним внутрішнім життям кожного і продовжує жити в ньому. І щоразу, коли це відбувається, музичний звук зцілює, хоча б на мить повертаючи людині внутрішню цілісність і відновлюючи її єдність зі світом по той бік відмінностей та змін» [8].

Література:

1. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. *Статьи, интервью, воспоминания*. М. : Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления: сост. и ред. М. Арановский*. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства М. : Композитор, 1998. 343 с.
4. 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.
5. Выготский Л. Психология искусства. М. : Искусство, 1968. 576 с.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х тт. Т 2. М. : ОЛМА Медиа Групп, 2007. С. 54.
7. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Психология художественного творчества*. Минск : Харвест, 2003. С. 130–144.
8. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон, СПб., 1992. 440 с.
9. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. *Научная монография*. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

10. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. *Наукова монографія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

11. Торопова А. Феномен музикального сознания: методология исследования и развитие : автореф. ... докт. педаг. наук : 13.00.08; 19.00.01. М., 2009. 59 с.

12. What, L. On the Use of Tools by Primates. *Journal of Comparative Psychology*, 1942, V. 34. P. 369–374.