

РОЗДІЛ 1.
ІДЕЇ, КОНЦЕПЦІЇ ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНІ ТЕНДЕНЦІЇ
СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-1>

МУЗИКОЛОГІЯ В МУЛЬТИДИСЦИПЛІНАРНОМУ
СЕРЕДОВИЩІ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРНОЇ НАУКИ
ТА ОСВІТИ: НООЛОГІЧНЕ ЕСЕ

Самойленко О. І.

ВСТУП

Сьогодні вже досить звичною фразою є висловлення про наявну кризу гуманітарного знання; воно навіть сприймається як деякий трюїзм, котрий не хочеться роз'яснювати та продовжувати. Однак доводиться, тому що криза існує, і до того ж існує на такому етапі свого розвитку, що важко передбачати її наслідки, тобто передбачувати, у якому світі ми опинимося. Чи ми опинимося на дуже високому підйомі всіх наших зусиль, наших культурних намагань щось створити у цьому недовершеному, проте важливому для нас світі, чи, що іноді дуже схоже, наступить період важкої стагнації, з якої нам доведеться вибиратися досить довго, і ми будемо позбавлені можливості відкривати щось принципово нове, тому що головні зусилля будуть витрачатися на те, щоб зберегти та зуміти використати те, що вже було знайдене, те, чим ми володіли до цього моменту «високої» кризи.

Проте головним є те, що про цю кризу варто розуміти у зв'язку з гуманітарним знанням та гуманітарною наукою, адже кризові прояви, кризові ознаки стосуються буття людини, тобто людської істоти як осередку, центрального моменту усієї гуманітарної системи, бо дійсно, усі протиріччя буття перш за все переживає, якимось приміряє до себе (якось долає) саме Людина. Те, що людська особистість сьогодні витримує непосильне напруження, пропускає через себе непомірний потік інформації, а стан її свідомості не завжди достатньо гармонічний, є очевидним. Однак як допомогти людині, як зробити її спроможною витримувати усі виклики буття і не лише вдало долати їх, але й якимось чином перебудовувати свої відносини з цією дійсністю,

пропонувати щось зі свого боку? Ось це є головним гуманітарним питанням сьогодні.

Власне, як завжди, головне питання гуманітарної освіти і науки одне: що робити з людиною? Тут найбільш цікавим є той парадокс, що це питання ставить людина. Це вже відоме замкнене коло нашого буття, по якому ми ходимо, починаючи з далекого тисячоліття. Це коло, з одного боку, видається нам замкненим, тому що ми весь час повторюємося (втішаючи себе думкою, що повторюємо на новому рівні розвитку, хоча, на жаль, не завжди так буває) стосовно попереднього досвіду, того, що було раніше, а з іншого боку, це досить відкритий шлях, певним чином шлях у невідоме, непередбачуване. Саме ця невідомість, непередбаченість (невизначеність) дуже часто манить людину більше, ніж якісь уже відомі та сталі речі, тобто майбутнє, яким би воно не було, завжди є більш привабливим, ніж довершений нинішній, теперішній досвід, а також іще більш привабливим, ніж те, що відбувалося досить давно, тисячоліття тому. Однак все одно як би людина не ставилась до теперішнього стану, до потреб майбутнього, утримувати досвід попереднього, досвід минулого також треба, тому одним із компонентів нинішньої кризи для сучасної людини є потреба пов'язувати, утримувати разом усі лінії досвіду, що йдуть з минулого, і ті лінії досвіду, що передбачаються у майбутньому.

1. Музикознавство серед інших гуманітарних дисциплін: від інтердисциплінарності до трансдисциплінарності

Про кризу гуманітарного знання та освіти пишуть у багатьох статтях. Пишуть і вітчизняні, і зарубіжні дослідники, відзначаючи, що сучасний гуманітарій не може вважати себе повноцінною людиною, якщо він не здатен долучатися до участі у розробленні проблем штучного інтелекту, штучного розуму; якщо він не здатен користуватися матеріалами і методами біг-дати, виробляти нові алгоритми, програмні навички пізнання, тобто йти у цифрове майбутнє впевненою ходою.

Однак такий гуманітарій розглядається як корисна прикладна постань, як певний додаток до природничих та точних наук, і не завжди розуміють саме представники цих наук, навіщо їм потрібен гуманітарій, які якості гуманітарної освіти, гуманітарного знання для них є найкорисливішими, найкращими та найважливішими, тому постає інший аспект пізнання, що примушує пригадувати, яку роль відіграло гуманітарне знання у минулому, різних системах світу, різних пізнавальних вимірах тих систем, враховуючи і західний досвід, і досвід східний.

У цьому сенсі Тетяна Володимирівна Чернігівська¹ знайшла новий, дещо несподіваний ракурс, ставлячи проблему вивчення духовного досвіду людини у зв'язку з буддистськими позиціями. Вона пише, що треба відмовитись від гордині сучасної науки і звернутися до знання, яке існує на засадах духовного досвіду людства, запевняючи, що буддизм та його представники значно більше розуміються на духовності, ніж сучасні когнітивісти, навіть вказуючи на те, що сучасні буддистські монахи, щоб вирішити деякі проблеми вивчення свідомості, включають до свого освітнього арсеналу світські дисципліни, тобто у синтезі систем знань випереджають світську науку. Т. Чернігівська вважає, що у цьому сенсі східний релігійно-храмовий розум здатен опинитися попереду західного людства.

Загальноновизнаним є те, що, як казав Віктор Франкл, «людина – це більше, ніж психіка, людина – це дух»². Ось саме знання про людський дух, на погляд Т. Чернігівської, зараз є найбільш корисним, що може згодитися не лише гуманітаріям, але й представникам інших наукових сфер, інших негуманітарних професій.

Хоча, звісно, виникає дещо риторичне питання: якщо існують дисципліни, науки, знання, створені людиною, то як можна якісь із них називати негуманітарними? Можливо, вже треба розширити категорію «гуманітарний» і поширити її на усі пізнавальні, у всякому разі освітні, системи? Власне, в американських університетах, як дізнаємося з декількох статей, так уже й відбувається, тому що в них до усіх різновидів технічних та природничих професій залучається вивчення гуманітарних дисциплін. Обов'язково це мистецтво, у тому числі музичне мистецтво, історія та філософія. Між іншим, Т. Чернігівська також зауважує разом з іншими спеціалістами, що історія ніколи не була просто переліком імен та подій. Історія – це завжди єдина та постійно наявна, континуальна, гібридна реальність. Ось із цими словами входить до сучасного гуманітарного лексикону дуже важлива категорія, з якою сьогодні працюють із різних сторін, але вона поки не отримала цілісної концепції, а саме категорія реальності. Хоча як вважають ті самі буддистські монахи, єдина істина, яку треба засвоїти, – це те, що нас реально не існує, від цього проблема реальності не зникає. Існує вона у полі, у колі людського знання перш за все як проблема видів, підвидів, типології реальності та реальностей.

Сьогодні вже цілком зрозуміло, що ми існуємо у мультиреальному світі, бо реальностей багато, як багато і варіантів номінувати ці реальності. Можна було б досить довго перелічувати різновиди

¹ Черниговская Т. Буддисты помогут ученым связать мир идей и материю. URL: <https://live24.ru/obschestvo/38951-tatjana-chernigovskaja-buddisty-pomogut-uchenym-svjazat-mir-idej-i-materiju.html>.

² Франкл В. Человек в поисках смысла / пер. с англ. и нем., вступ. ст. А. Леонтьева. Москва : Прогресс, 1990. 367 с.

реальності, які поєднуються сьогодні у сфері цікавої теорії, що зветься «теорія усього». Теорія усього – це сучасна теорія реальності, у контексті якої ми з'ясовуємо, що немає жодної зони людського пізнання, яка могла би бути остаточною та завершальною. Лише переключання, перехід, перескакування, переїзд, якась транспорція з однієї системи виміру реальності до іншої, щоби потім зібрати, поєднати, інтегрувати отримані враження, здатна вирішити проблему реальності як мультиреальності.

Таким чином, і до системи наукового, і до системи освітнього знання, до інституціональної системи освіти, не лише гуманітарної, але й освіти загалом, запроваджується мультиміір. Як зазначається у назві цього нарису, сучасне музикознавство існує у складному контенті (звичайно, і в контексті, але контент тут краще підходить) мультидисциплінарних знань.

Дійсно, від самого початку свого існування музикознавство ніколи не було в ізоляції. Навпаки, воно базувалось на досягненнях філософії, певної пізнавальної традиції, звичайно, засвоювало навички, теоретичні пролегомени інших теоретичних мистецтвознавчих дисциплін, перш за все філології, літературознавства, пізніше лінгвістики. З іншого боку, музикознавство засвоїло досвід історії та проектувало його на той матеріал, із яким воно може впоратись, сприйняти як власну іманентну матеріально-наукову дійсність. Однак справжній розподіл музикознавчих знань, тобто того, що знає та вміє музикознавство, відбувається тоді, коли воно поглиблюється до визначення своїх предметних засад, коли в нього виникає потреба знайти найбільш достойних та надійних партнерів у своєму міждисциплінарному, міжтеоретичному, міжпредметному бутті (табл. 1).

Таблиця 1

Традиційні інтердисциплінарні тенденції музикознавства

Пізнавальна традиція Філософсько- естетичні настанови	<i>Соціально-життєвий континуум Вчення про людину Психологічні дисципліни</i>	Загальнотеоретичні мистецтвознавчі пролегомени
Всезагальна історія	<i>Культурна семантика та її мистецькі складові частини</i>	Літературознавство та культурологія
Історія музики	Музикознавство як наукова та освітньо-професійна дисципліна	Теорія музики
Хронологія музично- історичного процесу	<i>Музично-творча діяльність</i>	Фактологія буття музики
Жанрово-стильовий підхід: узагальнення та порівняння	<i>Музичний артефакт (твір)</i>	Структурно-аналітичний підхід: диференціація та класифікація, типологія

Традиційні інтердисциплінарні тенденції музикознавства (відображені у табл. 1) виникли та розвивались, між іншим, не так вже й давно, напевно, у першій половині ХХ ст., тобто у минулому столітті. Вони свідчать про те, які пізнавальні якості, теоретичні підстави впливають на формування музикознавства як наукової та освітньо-професійної дисципліни.

Переважно це розподіл музикознавчих зусиль на історичне пізнання та теоретичний аналітичний підхід. Йдучи за цими двома основними своїми покликаннями, музикознавство вдається і до хронології історичного процесу, і до фактології буття музики, що провокує виділення з усієї системи музично-творчої діяльності такого явища, як музичний артефакт. Власне, на цьому етапі інтердисциплінарних взаємодій музикознавства йдеться про музичний твір, який стає першим усвідомленим та найбільш поширеним артефактом музичного мистецтва, визнаним артефактом музичної творчості. У зв'язку з цим рівнем дії музикознавчої науково-освітньої системи, а вона тут єдина, виникають та постають і типологізуючими постійними, і компаративними жанрово-стильовий підхід і структурно-аналітичний підхід, кожний із яких має свої методичні амбіції.

Спершу жанрово-стильовий підхід прагне до узагальнення та порівняння, а структурно-аналітичний підхід – до диференціації та класифікації. Однак потім відбувається певна типологічна контамінація, що стосується не лише цих принципів і не лише розподілу їх на два крила музичного артефакту, але й їх поєднання у цілісній концепції музичного твору. Проте саме тоді, коли відбувається цей перехід до цілісної концепції музичного твору, ми опиняємось на іншому рівні розвитку музикознавчої пізнавальної системи. Ми можемо говорити вже про наявні мультидисциплінарні тенденції музикознавства.

Наведена термінологія, звісно, не досконала, але іншої, на жаль, зараз не існує. Доводиться її трошки пояснити, тому що ми можемо розрізняти поняття дисциплінарності, міждисциплінарності або інтердисциплінарності, мультидисциплінарності, нарешті добираючись до рівня та якостей трансдисциплінарності. У цьому напрямку, власне, ми і йдемо як у найбільш сучасній оцінці, так і в найбільш сучасній вимоги до організації гуманітарних знань. Причому дуже важливо, що дисциплінарність, інтердисциплінарність, міждисциплінарність та трансдисциплінарність рівною мірою здатні характеризувати стан наукового знання й стан освітнього процесу. Отже, категорія дисциплінарності у її широкому та систематичному розумінні спроможна остаточно поєднувати наукові та освітні зусилля музикознавців.

Таким чином, коли ми йдемо від характеристики дисциплінарних тенденцій музикознавства до виявлення міждисциплінарних тенденцій, а потім мультидисциплінарних і трансдисциплінарних, то рухаємося в бік повнішої єдності пізнання на освітніх засадах та у науковому напрямі (табл. 2).

Таблиця 2

Мультидисциплінарні тенденції музикознавства

<p>Пізнавальна традиція Філософсько-антропологічні настанови Феноменологія та теорія інтенціональності Епістемологія Енактивізм Теорія модальності</p>	<p><i>Соціально-життєвий континуум</i> <i>Уявлення про реальність та мультиреальність людського буття</i> <i>Екзистенціальна та інтегративна психологія</i> <i>Психологія особистості</i></p>	<p>Посткласична естетика Структурне мистецтвознавство Філологія і мовознавство Теорія інтерпретації та герменевтика</p>
<p>Всезагальна історія Націзнавство Етнологія Історіографія Архівістика Історіологія</p>	<p><i>Культурна семантика та її мистецькі складові частини</i> <i>Світи людської культури</i> <i>Множинність світів людської особистості</i></p>	<p>Текстологія та семіотика Генеративна поетика Генеративна лінгвістика Праксеологія</p>
<p>Історія музики Теоретичне моделювання музично-історичного процесу</p>	<p>Музикознавство як наукова та освітньо-професійна дисципліна</p>	<p>Теорія музичних жанрів та стилів Теорія музичного виконавства Історична репрезентація теоретичних принципів музичного мистецтва та музикознавства</p>
<p>Хронологія, фактологія та смисл (ноологія) музично-історичного процесу</p>	<p>Музично-творча діяльність Явище інтерпретації (осмислення) в музиці Музичне мислення як форма творчої діяльності</p>	<p>Автономний логос музики Логіка, поетика, семантика, прагматика музичної композиції</p>
<p>Жанрово-стильовий підхід: узагальнення та порівняння Музична символологія Музичне смислотворення – глибинні (вершинні) смисли музики</p>	<p><i>Музичний артефакт (текст)</i> <i>Музика у різних арт-практиках і культурних осередках</i> <i>Процес музичної комунікації</i> <i>Музична свідомість – розуміння в музиці та музикою</i></p>	<p>Структурно-аналітичний підхід: диференціація та класифікація, типологія Семіологічний підхід до музичного тексту Музика як системний мовний феномен</p>

Маленький ліричний відступ. Мераб Мамардашвілі, автор багатьох чудових текстів, один з найвідоміших, можливо, спеціалістів, що створювали авторську філософію, створив есе з назвою «Мой опыт нетипичен»³. На відміну від цього, досвід музикознавчих дисциплін, який есплікується у цьому дослідженні, є повністю типовим і для системи гуманітарного знання загалом, і для системи музикознавства, музично-теоретичного та музично-теоретичного знання, оскільки це є шляхом від окремої монодисциплінарності до інтердисциплінарності, або міждисциплінарності, що означає взаємодію окремих дисциплін щодо обміну концепціями, категоріями, поняттями, методами, але без створення спільного пізнавально-ціннісного поля (табл. 2).

Лише мультидисциплінарність, мультидисциплінарний підхід дає змогу такого заповнення простору, що існує між окремими дисциплінами, котрий уже утворює єдині системні настанови.

Що таке дисциплінарний погляд? Щоб зрозуміти, як він відбувається, пригадаємо суфійську притчу, яку розповідав Ходжа Насреддін (йдеться про «Походеньки Ходжи Насреддіна»). Вона розповідає про те, як Ходжа Насреддін загубив ключ від власного будинку, а оскільки справа вже була ввечері і було досить темно, то він пішов шукати цей ключ у плямі світла, що йшла від ліхтаря, який стояв на галявинці поблизу дома Ходжи. Коли сусід подивися на те, що робить Хаджа (а Хаджа шарив руками у високій траві навколо ліхтаря), то він відбувся такий діалог: «Хаджа, що ти робиш? – Що, ти не бачиш? – відповів Ходжа, – я шукаю ключ, який загубив. – А де ж ти його загубив? – спитав сусід. Ходжа невизначено махнув рукою у бік темного лісу, що був по той бік галявини. Сусід здивувався: «Хаджа, чому ж ти його шукаєш тут?». Ходжа дав геніальну відповідь: «Тому що тут світліше».

Ця видатна притча не про дурість Ходжи, звичайно, таких притч взагалі не існує у суфіїв; ця притча про його велику мудрість. Тут йдеться, по-перше, про здатність людської свідомості відшукувати істину, знання лише там, де є світло, тобто там, де розум, раціональна логіка, раціональний розум дають необхідний запас світла як запас усвідомлюваних знань. Хоча раціональна свідомість – це дійсно дуже невеличка пляма від світла, як писав про це академік І. Павлов⁴, але шукати в іншій зоні, в темряві несвідомого, зовсім безглуздо.

³ Мамардашвили М. Эстетика мышления. Беседы. Москва : Центр гуманитарных технологий, 2000. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/5061>.

⁴ Павлов И. Мозг и психика. Избранные психологические труды. Москва, 2008. 360 с.

Ось ця пляма від світла одного ліхтаря – це і є дисциплінарний підхід. Коли виникає ще декілька ліхтарів, які дають інші, окремі, розрізнені світлові плями, ми шукає також у цих плямах, то це вже є інтердисциплінарним підходом. Нарешті, коли вже вся галявина заставлена ліхтарями, а світла стає досить багато, то ми маємо мультидисциплінарний підхід як суму й системне розширення усіх методів та предметів дослідження, що дає змогу виробити нові сторони категоризації у сфері цієї науки. Водночас у мультидисциплінарного підходу є дуже серйозне обмеження, адже він вимагає постійного переключення з однієї системи виміру, з однієї системи цінностей до іншої. Щодо інтегративного уточнення, доповнення до нього, то його знайти досить важко, адже увага вельми розпилена.

У людської свідомості, зокрема наукової свідомості, є дві головні властивості. Одна властивість полягає у зосередженні, фокусуванні уваги на чомусь, що їй цікаво у певному предметі. Друга властивість полягає в охопленні об'єктами власної свідомості багато предметів, тобто розсіюванні, розосередженні своєї уваги.

Мультидисциплінарний підхід дає таку інтенсивність розосередження, що потім зібрати його у ціле досить важко, тому вже з 1970 року, тобто не так вже й давно, був запропонований термін «трансдисциплінарність» французьким ученим Жаном Піаже⁵. Власне, з його легкої руки ми вводимо це поняття і користуємось цим підходом, який означає, що це джерело світла, яке є таким необхідним нашому пізнанню, нашій свідомості, стає одним-єдиним, тому що підіймається дуже високо, а з висоти, з вишини світло, по-перше, розсіюється рівномірно, по-друге, дуже гарно висвітлює всі обставини, всі місця, у яких можна й варто шукати істину.

Отже, трансдисциплінарність – це сьогодні важливий чинник перебудови та нової організації мультидисциплінарних тенденцій музикознавства. Основні позиції залишаються тут майже такими, які були в таблиці, що демонструє інтердисциплінарні тенденції. Однак кожна з позицій стає більш дрібною, подрібненою, множинною (табл. 2). Саме ця множинність спеціалізацій окремих дисциплін надає енергію для розвитку мультидисциплінарних зв'язків, а потім їх перетворення на певні нові парадигми гуманітарного, у нашому випадку музикознавчого, знання.

Щодо історичного та теоретичного підходів, то тут виробляються такі оцінні позиції, які стосуються вже не лише жанрово-стильового узагальнення, але й символічної природи музики, тобто тієї

⁵ Князева Е. Трансдисциплінарные стратегии исследований. *Вестник ТГПУ*. 2011. № 10 (112). С. 193–202.

символічної природи, котра поєднує музичний зміст і загальне смислове поле культури, тому мультидисциплінарне музикознавство вже в змозі ставити питання про іманентні процеси, внутрішні процеси музичного смислотворення, глибинні та вершинні смисли музики, тобто доростати до того виміру, який ми сьогодні називаємо ноологічним, або доростати до музичної ноології.

Це є вихідною (та основоположною) трансдисциплінарною теоретичною парадигмою сучасного музикознавства. Вона існує, можливо, не завжди з тими термінами, які пропонуються зараз, але як постійна цікавість до смислу, постійне намагання відтворити смислові константи музики й пояснювати їх походження.

2. На шляху до ноологічного музикознавства

З пошуку смислу виростає дослідження Генріха Орлова «Древо музики»⁶, у якому запропоновані дуже лаконічні, але ціннісно виважені й смислово розширені характеристики складових частин музично-творчого процесу. Ця праця Г. Орлова розпочинається з декларації поняття досвіду, що досить несподівано, оскільки досвід, власне, не є суто музикознавчою категорією, а є досить широкою категорією, що входить до системи філософських знань, зокрема до епістемології. Взагалі категорія досвіду може тлумачитись як звичаєва, притому, що, дійсно, досвід – це дуже важлива якість життєвого шляху кожного з нас. Можемо навіть сказати, що єдине, що є в кожного з нас, – це досвід. Однак досвід стосовно чого? Стосовно освоєння реальності. Проте якої реальності? Ось тут, йдучи далі за Г. Орловим, ми читаємо, як будується саме ця реальність, з якої виростає досвід сприйняття переживання й діяння музики.

Г. Орлов вибудовує особливу ціннісну вертикаль, саме вертикаль, що проходить крізь зміст усієї його книги. Йдеться про досвід, час, порядок, поведінку, простір, слухове поле, комунікацію, інтер'єри. Останнє слово також може здивувати, але воно кореспондує до першого, до досвіду, і ми дізнаємося, що справжній, внутрішній досвід музики пов'язаний з її особливими внутрішніми інтер'єрами, тобто з тим, як облаштована, як вибудована музика із середини себе, зусиллями перш за все композиторської творчості, але потім виконавського й слухачького сприйняття.

Те, що Г. Орлов пропонує цей вертикальний ціннісний підхід, наводить на думку, яка є суттєвою для пред'явлення, виведення назовні змісту музично-творчого процесу: саме вертикаль, тобто вертикальний зріз як симультанне представлення різних горизонтальних вимірів, дає

⁶ Орлов Г. Древо музики. Вашингтон ; Санкт-Петербург, 1992. 253 с.

змогу проектувати не лише у часі, але й у просторі досвід музичної творчості, досвід засвоєння музичною мовою певних смислових реалій буття. Звичайно, горизонтальні координати теж зберігаються. Однак у цій системі координат (вертикаль – горизонталь) вертикаль явно перемагає.

Повертаючись до категорії досвіду, можемо сказати, що в досвіді нам відкривається і стає нашим, власним спілкування з життєвими смислами, потім оволодіння професійним смисловим матеріалом, нарешті, самопізнання, тобто освоєння певної мови, якою ми користуємось.

Знову ж пригадуючи східні притчі, можемо навести ту, що описує стан людини після корабельної аварії, корабельної катастрофи. Притча ставить питання про те, що залишається у нас після корабельної катастрофи. А в нас залишається три речі, такі як життя, якщо ми живі, з його смисловим тезаурусом; наша свідомість, наше самоусвідомлення, здатність усвідомлювати це життя, тобто внутрішній світ, зосереджений у механізмах свідомості; нарешті, наша мова як основний регулятор наших відносин і зі смисловим світом життя, і з психологічною реальністю власної свідомості.

Йдучи за Г. Орловим, спираючись на категорію досвіду, можемо запропонувати три основні виміри наявної людської реальності, якою може займатися гуманітарна наука, якою обов'язково займається музикознавство в його історичних і теоретичних аспектах. Йдеться про життєву смислову реальність як реальність вищих трансцендентних смислів, ноологічну реальність; про психологічну реальність, яка є особливою і особистісно поглибленою в кожній людині, пред'являє можливості мислення, почуттєвого виповнення, здатності уяви тощо, тобто все те, що утворює багатство людської рефлексії. Нарешті, якщо вже говорити про музичний твір, музичну творчість, музичний світ – художній світ музики, то це художня реальність. Ці три реальності повинні узгоджуватись між собою за трансдисциплінарного підходу до методичних можливостей та категоріального апарату музики й музикознавства. Придивимося до їх єдності.

Вища смислова або трансцендентна реальність, можливість пред'явлення вищих смислових начал буття може бути репрезентована як система ноетичних чинників і є важливою з точки зору саме ціннісної вертикалі, що вибудовується зі спіранням на низки категорій (табл. 3). Домінуючим принципом постає тріадність, або троїстість, категорій, які узгоджені між собою і ведуть від найвищих умовних смислових величин, таких як Бог, Людина (Людяність), Істина, а саме до тих уже більш конкретних мовних інструментів, які дають змогу організувати системи мови (словесної і будь-якої художньої мови,

включаючи музичну) від Бога до Смислу, від Людини до Переживання і Значення (означування цього переживання) і від Істини до форми її пізнавального представлення, до тієї розмови, яка дасть змогу цій Істині надавати сталих визначених знакових показників.

Таблиця 3

Система ноетичних чинників

БОГ	ЛЮДИНА (ЛЮДЯНІСТЬ)	ІСТИНА
ПАМ'ЯТЬ	ЛЮБОВ	ГРА
Фідейтичне відношення	Естетичне відношення	Когнітивне (пізнавально-етичне) відношення
ВІРА	РОЗУМІННЯ	ЗНАННЯ
АРХЕТИПИ	ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ	УНІВЕРСАЛІЇ
БУТТЯ	СПІВБУТТЯ	УПОДІБНЕННЯ ТА РОЗРІЗНЕННЯ
Минуле	Сьогодні	Майбутнє
Глибинна меморіальна охоронна пам'ять	Спогад, фамільярна пам'ять, що елімінує	Передбачення, пам'ять про небувше, прогностична
ЧАС	ПЕРЕЖИВАННЯ	ПРОСТІР
СМИСЛ	ЗНАЧЕННЯ	ЗНАК

Дивлячись на цю систему, маємо пригадати концепцію трансерфінгу реальності В. Зеланда⁷ (як про ковзання по поверхні реальності або реальностей) з можливістю переходити легко з одного виміру до іншого і поєднувати у цьому своєму вільному польоті усі кращі сторони цих реальностей. Ідея трансерфінгу приваблює тим, що від неї можна виробити вертикаль метапредметних смислів музикознавства, побудовану за також діалогізовано-триадним принципом, що відповідає змісту ціннісної реальності музики та ідеї трансерфінгу, тобто ковзання по цій реальності з обов'язковим переходом від одного щабля до іншого (рис. 1), тобто головна ідея і ноетичної взаємодії людини зі світом, і смислотворення полягає саме в тому, що усі ці чинники постають у повній єдності і взаємозлитті. Наш розподіл їх на рівні та щаблі є досить умовним. Однак як можна інакше? У нас немає іншого способу усвідомлення, іншого способу пізнання, головне, поняттєвої фіксації, ніж розділення. З усіх категорій, які тут показані (рис. 1), є особлива тріада, особлива трійка понять, які я пропоную вважати найголовнішими й найважливішими так би мовити, транзиторами, або транспозиторами, смислової реальності.

Поняття транспозитори «Пам'ять», «Любов» і «Гра» вдало кореспондують і до більш вищих рівнів смислотворення, і до мовних

⁷ Зеланд В. Трансерфінг реальности. Пространство вариантов. Москва : Вьсь, 2007. 224 с.

підвалин, так би мовити, до глибинних параметрів людського усвідомлення смислових начал, тобто вони дуже вільно переходять, «ковзають» по поверхні людської реальності, змінюючи життєвий вимір на психологічний, психологічний на художній і пронизуючи усі ці складові частини людської реальності, людського усвідомлення реальності найважливішим постійним чинником – явищем мови й мовлення.

Мова як певний інструмент висловлення себе і спілкування зі світом постає найбільш універсальним, загальним і визнаним усіма науковими дисциплінами та освітніми дисциплінами феноменом людського буття. Це найвище відкриття людської свідомості і найвище досягнення людської екзистенції, тому саме в прагненні до мови «Пам'ять», «Любов» і «Гра» переходять, ковзають, транспонуються у справжню художню реальність музики.

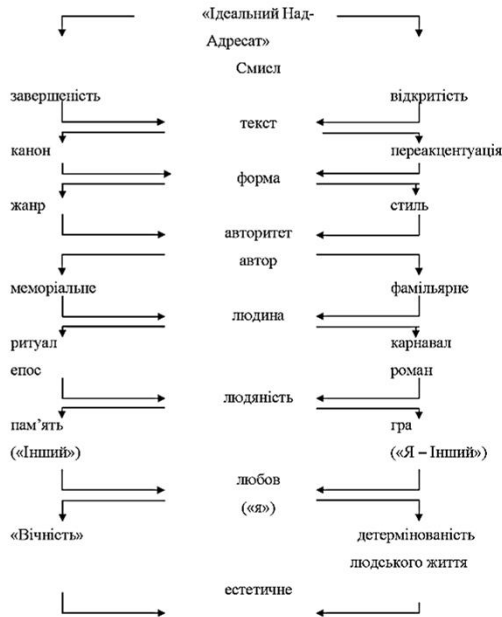


Рис. 1. Структурна вертикаль смислу «метапредметна (ноологічна) «реальність» музикознавства»

Чому ця система зветься ноетичною? Її також можна було б назвати ноологічною, бо йдеться про грецький термін, аристотелівське поняття

нусу, або «ноосу», «розуму». Йдеться також про застосування цієї категорії феноменологією, зокрема, в працях Е. Гуссерля, Г. Шпета, а також у трансперсональній психології та музикознавстві⁸. Ось тут навіть хочеться трошки затриматись, тому що назва «трансперсональний», між іншим, як і поняття транзакціонізму, характеризує стан психологічної науки як найближчої до пізнання сутності та внутрішнього світу людини, тобто і тут категорія «транс» виявляється провідною. Що ж це таке категорія «транс» у психологічному знанні?

Для психологічного знання категорія «транс» є вказівкою на так звані змінені стани свідомості. До них можна ставитись по-різному, тобто іноді їх розглядають як хворобливі, але у нашому разі йдеться про такі змінені стани, які роблять із людини людину, дають змогу людині досягти найвищих рівнів власної людяності. Словами М. Бахтіна, «людина або більша за власну долю або менша за власну людяність», а щоб людина була не менша за власну людяність, їй треба тягнутися до верху, перевершувати саму себе й змінювати своє ставлення до світу, змінюючи, звісно, і стан свідомості⁹.

Саме музичне мистецтво, яке найглибше сягає до індивідуальних смислових глибин людської свідомості, дає змогу виявляти (особистим, саморефлексивним чином), які джерела смислотворення існують у свідомості кожної окремої людської особистості. Смысл, власне, і переживання – це дві сторони єдиного процесу співбуття, знову ж таки за М. Бахтіним, але це вже класична формула, яку приймають не лише представники бахтінології, прихильники Бахтіна, але й усі, хто торкається проблеми переживання.

Йдучи далі за виробленими схематичними інверсіями досвіду освоєння реальності, можемо вказати на деякі особливості ноетичного буття людини. Дуже важко втриматись, тому що, незважаючи на те, що кожна з цих монокатегорій дуже цілісна і єдина, а також породжує власний парадигматичний вимір, головне, що ми відзначаємо в природі таких явищ, як пам'ять, любов і гра, – це їх внутрішня суперечлива

⁸ Гуссерль Э. Избранные работы / сост. В. Куренной. Москва : Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с.

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

Франкл В. Критика чистого «общения»: насколько гуманистична «Гуманистическая психология». *Гуманистическая и трансперсональная психология : хрестоматия*. Минск : Аст, 2000. С. 211–240.

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

⁹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Художественная литература, 1975. 341 с.

природа, яка так і залишається суперечливою, коли йдеться про звичаєвий, щоденний, так би мовити, ужитковий людський досвід. Для того, щоб цей досвід був не лише ужитковим, а досяг смислотворення, тобто піднявся до трансценденції і дав змогу людині змінювати смислові інструменти власної свідомості, треба знати й уміти долати антиномічний склад провідних ноетичних категорій.

Пропонуємо звернути увагу на те, наскільки складними й щедро розведеними є антиномії Пам'яті – цього фундаменту усєї культурної діяльності людини, фундаменту усього того, що відбувається і в свідомості, і в художньо-мистецькій сфері (рис. 2). Причому власні ноетичні антиномії Пам'яті потім проєктуються до змісту музичної творчості, перетворюються на певні структурні ознаки жанрової традиції і досягають рівня музичного тексту. Рівень музичного тексту – це надзвичайно важливий рівень для процесу музичного діяння, тому що поки музика не оформилась у текстову структуру, вона не може визнати своє існування мовним, вона не може заговорити, не може створити власних мовних і мовленнєвих інструментів, тому в музичному тексті пам'ять також має повністю конкретні, показові, сталі, повторні принципи. Власне, повторення – це один із головних механізмів опрацювання пам'яті й опрацювання пам'яттю музично-текстового матеріалу.

Не менш важливими й навіть більш розгалуженими є антиномії гри (рис. 2). Гра – улюблена гуманітарна тема, тому що, йдучи за Й. Хейзінгою, маємо все ж таки зізнатись, що людина граюча – це основний життєвий статус людини; тому Й. Хейзінга писав, що гра старша за культуру, гра має космічне походження, але її особливі принади й особливі прикмети проявляються саме в тому, що вона намагається бути красивою, нести гармонію і наводити лад¹⁰. Оці три риси гри, такі як стремління до краси, вміння навести порядок, перш за все порядок у часі, і створення гармонії, повністю узгоджують явище гри з явищем музики, вказують на те, наскільки глибинною є ігрова природа музики, які провідні риси цієї ігрової природи треба враховувати, коли ми оцінюємо естетичний стан та естетичний статус музики, тому антиномії гри дуже розгалужені, а в музичному композиційному вираженні саме вони дають змогу створювати нову художню умовність як іншу умовність, іншу реальність (в музиці), ведуть до особливого текстологічного ракурсу.

¹⁰ Хейзінга Й. Homo ludens В тени завтрашнього дня / пер с нидерланд. Москва : Прогресс – Академія, 1992. 464 с.

АНТИНОМІЇ ПАМ'ЯТІ

як смислового та смислоутворюючого феномена є визначальними для художньої символіки, оскільки передбачають збереження – забуття, збільшення (обсягу) – елімінування, сакралізацію – профанацію (фамільярність), «далеве, віддалене» – близьке, довгочасне – швидкоплинне, старе – нове, канонізацію – переакцентуацію, меморіальне – мнемонічне, несвідоме, глибинне – раціонально-логічне, операціональне.

З боку **жанрової традиції музики** (культури) пам'ять сполучена з явищами традиції, а саме «авторитету» – канону – риторики – структурно-композиційних інваріантів.

З боку **текстуально засвідчених** ознак смислу пам'ять пов'язана з тотожністю, повторенням, відтворенням, запозиченням, трансляцією, реставрацією, «римейком», цитатою (стилізацією, алюзією), тобто освоєнням часових (та хронотопічних) параметрів смислотворення.

АНТИНОМІЇ ГРИ

постають надзвичайно розгалуженими, оскільки вона відповідає безпосередній актуалізації (здійсненню в дії – формі) потреби в діалозі «Я» – «Інший», «мос» – «чуже», є створенням та освоєнням умовності, «штучності», монополізує принципи повторення й розрізнення, які виступають наріжними для людської діяльності, зокрема для діяльності свідомості (і для музичної форми).

До **антиномій Гри** віднесемо порядок – свободу, умовність – «включення», відсторонення – прийняття, майстерність – наївність (дорослість – дитячість), прагматизм – безкорисливість, дієвість – ілюзорність, креативність – непродуктивність, завершеність – відкритість, серйозне – сміхове, наслідування – винахід (свавілля, оригінальність), втілення – перевтілення. Гра в її **композиційному вираженні** програмується завданням створення нової художньої умовності – «іншої реальності» з прийомами розотоження, учуднення (серйозності – висміювання), нової метафоризації – метонімізації, з автономією «іншомовної реальності» музично-композиційних структур, особливим завершенням форми як художньої (музичної).

Гра у **текстологічному ракурсі** виражається у виконанні, дотриманні умов, перевдяганні – перетворенні, змаганні (досягненні), правильності (знанні правил), упорядкуванні (створенні порядку).

Рис. 2. Особливості антиномій Пам'яті та Гри

Окрім іншого, гра, а саме музична гра у текстологічному ракурсі, виражається у виконанні, дотриманні умов, передяганні, а саме перетворенні. Варто запам'ятати це слово, тому що, як зазначав М. Мамардашвілі, головне в мистецтві – це перетворення форми та формул, взагалі форми мистецтва – це «превращённые», перетворені

форми, якщо порівнювати дійсну формотворчість у мистецтві з тими формами, у тому числі знаковими, що існують у звичаєвому житті¹¹.

Антиномії Любові також стосуються корінних рис людської особистості та провідних сторін людського життя, вони розкривають взаємозалежність життя й смерті (рис. 3), провокуючи до пригадування вагнерівської теми *liebestod*, що витікає, між іншим, зі смислової ноетичної природи любові, адже любов – це водночас дарування і втрата, жертва і завоювання, хвала й плач, радість та уболівання, високе й низьке, цілісне й фрагментарне, божественне й людське. Ці визначення йдуть з багатьох світських та релігійних, буденних і наукових джерел, виявляючи антиномічні засади, на яких базується феномен Любові. Саме на цих засадах він входить до змісту музичного мистецтва, музичного твору, даючи змогу процесу звучання досягати інтонаційної індивідуалізації, вливаючись до мелодійного тезаурусу музики, змушуючи пригадувати поетичні рядки «Одной любви музыка уступает, но и любовь – мелодия» (О. Пушкін). У текстовій організації Любов як широке поняття, що передбачає максимально позитивний резонанс людської особистості з усім світом і самою собою, виражається у співпереживанні, «неалібі у бутті» і справжньому життєвому авторстві людини – винятково людській формі причетності до буття.

АНТИНОМІЇ ЛЮБОВІ

виявляються як взаємозалежність життя – смерті, дарування – втрати, жертви – завоювання, хвали – плачу, радості – уболівання, високого – низького, цілісності – фрагментарності (божественного – людського).

Любов, обумовлюючи **феномен стилю**, перетворює процес звучання на «звуковідносини» як музичні одиниці «звукосмислу», тобто на процес інтонування та інтонаційної індивідуалізації музичної композиції, надаючи цілісність цьому процесу завдяки відкриттю нових контекстних властивостей музичного тону (інтонації) від ладо-гармонійних до жанрово-стилістичних (разом з автономно-артикуляційними). Таким чином, стильові фактори утворюють інший, «антиканонічний» полюс формалізації смислу в музиці, збираючи все єдине та індивідуальне. Стильові відносини, як пише М. Бахтін, здійснюються «чистим контекстом», стаючи особливими діалогічними відносинами (через голову жанру) з іншими стильовими конфігураціями музики, розкриваючи індивідуальне (авторське) розуміння жанру.

Любов у **текстовій організації** виражається у залученні, зацікавленості, особистісній мотивації, цілісності відношення, емоційному зазначенні, співпереживанні, «неалібі у бутті», словами М. Бахтіна, у життєвому авторстві людини – винятково людській формі причетності до буття.

Рис. 3. Особливості антиномій Любові

¹¹ Мамардашвили М. Форма превращённая. Философская энциклопедия. Москва : Институт философии АН СССР, 1970. Т. 5. С. 386–389.

3. Художньо-сміслова реальність музики в діалозі з поезією та в пошуках невтраченого часу

«Пам'ять», «Гра» і «Любов» як ноетичні трансцендентні смисли і як ноетичні трансдисциплінарні категорії, як категорії-транспозитори входять до системи художньо-сміслові реальності музики, дають змогу дістатися до справжньої і назавжди наданої художньої реальності музичного мистецтва (музичного мистецтва як художньо-сміслового феномена, табл. 4), побачити, що вона зумовлена не лише власними композиційними умовами музичної творчості, але й тими смисловими настановами, що передують формуванню цих умов і дають їм змогу реалізуватися у вигляді системи текстів і музично-мовних виразів. Серед понять-транспозиторів у цій системі художньої реальності виділимо поняття «жанр», «композиція», «стиль», які між собою утворюють таку ж рухливу тріаду, як поняття Пам'яті, Гри і Любові, або Людяності. Проте навіть більш важливою є поява поняття музики як тексту й системи хронотопів, що відповідають їй, тобто саме текст музичного твору породжує власну понятійну систему музики і дає змогу здійснювати структурування не лише музичної тканини, але й того смислового тезаурусу, що стоїть за ним.

Музика як текст передбачає єдність, цілокупність звучання й незвучного. Це дуже важлива обставина, яка дає змогу розуміти мету й призначення праці Михайла Аркадьєва «Фундаментальні проблеми музичного ритму та незвучне»¹². Михайло Аркадьєв – сучасний музикознавець, але й піаніст, який багато років був концертмейстером Д. Хворостовського, прекрасний диригент, досвідчений слухач. Останнє найбільш важливо, тому що іноді у професійній майстерності виникає такий рівень, коли слухачка зацікавленість дещо нівелюється, тобто професійна завантаженість свідомості стає настільки могутньою, що безпосередні слухачькі враження до неї вже не поступають. М. Аркадьєв є дивовижно чуйною музичною особистістю, адже він продовжує довіряти музичному звучанню й вишукувати у ньому такі елементи організації, такі структурні принципи, які дають змогу цьому звучанню бути відтворювачем широкого смислового поля.

¹² Аркадьєв М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучающее». Saarbrücken, 2012. 404 с.

Таблиця 4

Музичне мистецтво як художньо-смісловий феномен

ЖАНР	КОМПОЗИЦІЯ	СТИЛЬ
ЕПОС/пам'ять	ДРАМА/гра	ЛПРИКА/людяність
ЗАТВЕРДЖЕННЯ/авторитет, сугестія	ПРОТИДІЯ/відокремлення, відчуження	ПЕРЕКОНЛИВІСТЬ/автор, емпатія
МИ	МИ – ІНШІ (ВОНИ)	Я
ТРАДИЦІЯ	ФОРМА ДІАЛОГУ	СУБ'ЄКТ та ІДЕАЛЬНИЙ НАД-АДРЕСАТ У ДІАЛОЗІ
МОВА, МИСЛЕННЯ	МОВЛЕННЯ, ВИСЛОВЛЕННЯ, ПОВІДОМЛЕННЯ, ТВІР	ВНУТРІШНЯ ФОРМА/УЯВА
ПРЕДМЕТНИЙ ЗМІСТ	ЛОГІКО-СЕМАНТИЧНІ ПРОТОТИПИ	ОБРАЗНО-СМІСЛОВА РЕАЛЬНОСТІ, ЕКСПЛІКАЦІЯ, ВІДВЕРНЕНА ІДЕАЦІЯ
СЕМАНТИЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ	СЕМАНТИЧНЕ КОДУВАННЯ	СЕМАНТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
МУЗИКА ЯК ТЕКСТ І СИСТЕМА ХРОНОТОПІВ Звучання й «незвучне» як художньо-естетична цілісність, континуумність смислу	ТЕКСТ МУЗИЧНОГО ТВОРУ, ПОНЯТІЙНА СИСТЕМА МУЗИКИ, КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ Подвійне, зсередини й ззовні, структурування звучання, дискретність художньої тканини	СТИЛІСТИЧНІ КОНГЛОМЕРАТИ МУЗИЧНИХ ЗНАЧЕНЬ, ІМАНЕНТНА СЕМАНТИЧНА ТКАНИНА МУЗИЧНОЇ МОВИ Структурування значеннєвого «незвучного» і новий синтез звучного й «незвучного» – власні художні реалії музики
РУХ ВІД СМІСЛУ ДО ЗНАКУ Й ВІД ЗНАКУ ДО СМІСЛУ	РУХ ВІД ЗНАКУ ДО ЗНАЧЕННЯ Й ВІД ЗНАЧЕННЯ ДО ЗНАКОВОЇ ФОРМИ	РУХ ВІД ЗНАЧЕННЯ ДО «ОСОБИСТІСНОГО СМІСЛУ» І ВІД ПЕРЕЖИВАННЯ ДО СПІВЗНАЧЕННЯ Й ЗНАКОВОГО ОФОРМЛЕННЯ

Він довіряє звучанню як носію, провіднику мови, а також того, що не є лише звучанням. Він довіряє музичному звучанню як провіднику до сфери музичного незвучання, за якою таїться усе багатство смислових відносин, тобто М. Аркад'єв робить власне певне відкриття, а саме доводить, що музичний текст складається з незвучного у тому ж ступені, як і зі звуку. Дійсно, не лише музична мова, але й будь-яка

мова передбачає проміжки, структурні розрізнення, неспівпадіння того, що вимовлене, й того, що залишилось неказаним. Завжди залишається певна тиша затаєного смислу, певна частина смислу, що не вимовляється, тоді граматична, текстова структура, певні структурні текстові принципи працюють так, щоб виявити ці моменти недомовлення. Тут може виявитися надзвичайно корисним і надзвичайно продуктивним, хоча й несподіваним, таке поняття, як «анжамбеман» (або «анжамбман», французький поетологічний термін). Це поняття вказує на постійно присутні у поезії моменти неспівпадіння структурної форми, способу структурування і смисло-висловлювання, тобто неспівпадіння думки, смислу, що висловлюється, і форми сказаного, а саме словесної структури, певної синтагми, лексеми тощо. Це неспівпадіння виражається також як розрізнення, незмикання континуальності смислу, постійної тяглості смислу і диференційованості мовного знаку. Коли ми щось вимовляємо, ми диференціюємо, артикулюємо, і ця артикуляція не здатна охопити весь обсяг змісту смислу; завжди залишається щось у смислі, що ми не здатні проартикулювати, тому що ми відроджуємо, відновлюємо, представляємо значення смислу, окремі еманції смислу, тоді як його коріння йде значно глибше і залишається у підтексті того художнього висловлення, яке пропонується.

Яскравий приклад анжамбемана надає творчість Йосифа Бродського. Взагалі немає нічого більш близького до музичного змісту, до музичного смислу, ніж поезія, оскільки поезія – це явище, яке саме в собі поєднує музичне начало, ритм, як найважливіший фактор художньої форми, і словесний матеріал, здатний трошки пояснювати думку поета, висловлену авторську концепцію. Яскравий приклад рядкового, тобто на рівні організації рядку, анжамбеману, кроку від одного рядка до іншого, виявляє вірш Й. Бродського, присвячений Анні Ахматовій. Останній рядок звучить так.

Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, – тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.

Ми відчуваємо напругу, з якою переносить, перекладає слова поет, іноді навіть хочеться набрати повітря, бо якось важко дихати, тому що думка не завершена, а вона повинна бути завершеною, хоча й важка, складна. Тоді ця зупинка дає справжнє відчуття смислу сказаного, тому що Й. Бродському дійсно важко висловлюватися стосовно уходу з життя, смерті Анни Ахматової, яка майже єдина ним опікувалась, коли він був у Ленінграді. Цей вірш вказує на те, як мелодика вірша народжується з дуже великих зусиль поєднати між собою слова, коли

думка починається в середині одного рядку, а завершується в середині іншого; або коли думка може закінчитися на початку наступного рядку, і ми не готові сприйняти наступне речення як нову думку, ще зберігаючи попереднє враження.

Дуже багато психологічних і синтаксичних художніх ефектів виникає на основі анжабеману. Однак головне для музикознавців, що звертаються до цього прийому (як одного із засобів побудови музичного тексту), полягає в тому, що саме таким чином вибудовується майже завжди мелодика музичного твору. Так, початок повільної частини Третьої симфонії Й. Брамса – це зусилля народження мелодії, коли новий мелодійний крок виникає з попереднього і не може завершитись, а його треба робити, і його інерція тягне в обидві сторони, створюючи велику внутрішню напругу мелодійного руху. Також мелос Г. Малера завжди містить цей ефект переносу, перекладення значення з одного висловлення на інше.

Варто пригадати традиційні прийоми гармонійного становлення мелодичного матеріалу, такі як предикт та утримання, які можуть і надовго затримувати попередню думку, і задовго попереджувати про думку, що буде висловлена. Ці два простих способи організації музичної тканини характеризують, з одного боку, метод Й. Баха (бо музика Й. Баха насичена утриманнями) і мову Генделя (бо музика Генделя – це домінуючий предикт, чисте передбачення, що надає звучанню особливо гордовитої осанки).

Однак принцип анжабеману стосується не лише мелодійної організації, не лише тематичного змісту окремих поетичних рядків. Його можна знайти і в загальній композиційній структурі вірша, наприклад у поезії О. Мандельштама, котрий полюбляє, скоріше, рівний ритм без ухилень у прозаїчну ламану, рвану структуру, але коли йому треба досягти ефекту композиційної широти, композиційного простору, коли йому треба перекинути арку від феномена часу до феномена простору, і навпаки, він користується анжабеманом. Це відбувається у відомому вірші «Гомер. Бессонница. Тугие паруса», вже перший рядок якого дещо спантеличує, тому що, співпадаючи з назвою, складається з трьох слів з крапками.

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.

Я список кораблей прочел до середины:

Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,

Что над Элладою когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи,

На головах царей божественная пена,

Куда плывете вы? Когда бы не Елена,

Что Троя вам одна, ахейские мужи?

Рядок «Что над Элладою когда-то поднялся» – це кінець першої строфи, коли друга починається рядком «Как журавлиный клин в чужие рубежи». Спільне висловлення розділене штучною крапкою, котра підкреслює недоречність розділення за різними строфами цілісної думки, і майже фізично відчувається відстань, що долається зусиллям переносу – перескоку інтонації з попередньої строфи до наступної, коли виникає відчуття широкого просторового жесту, що вказує на поєднання історичного часу та простору, у якому все діється. Наприкінці строфи думка знаходить свою ритмізацію, що означає, що смисл «устаканюється», досягає сталості. Заключний висновок пропонує певну запитальну інтонацію, але вже все склалося – ми знаємо майже все про Трою, знаємо, що сталося з егейськими царями, але не знаємо нічого про те, що сталося з Єленою – про це ніде не пишеться, й міфологія про це умовчує, тому О. Мандельштам питає:

И море, и Гомер – всё движется любовью.

Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,

И море черное, витийствуя, шумит

И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

У цьому вірші й надалі, у деяких інших, і в музичній творчості анжамбеман набуває значення композиційного принципу, коли матеріал однієї частини, однієї побудови переноситься до іншої. Вибудовуються усі прийоми *attacca*, що поєднують великі частини й маленькі. Однак так вибудовується класичний період, коли він набуває рис наскрізної побудови, тобто коли йдеться про долання межі між одним реченням та іншим у класичній побудові періоду, тобто саме відмінності оновлення сприяють тому, щоб цей період був особливо цілісним, спаяним, так би мовити, особливо самостійним та оригінальним зсередини.

Для того, щоби панорама анжамбеманних прийомів була завершеною, треба згадати третій рівень використання цього прийому, яким є організація смислового цілого, коли особливо яскраво зіставляються недомовлене й те, для чого воно не домовлене, тобто коли виникає символічне шифрування смислу. Немає кращого прикладу з поетичної лірики, щоби продемонструвати, які смислові ігри здатен затівати анжамбеман, аніж вірш Арсенія Тарковського, дуже лаконічний, коли усі поетичні речення йдуть одне за одним, змінюючи вихідний ритм і поступово прояснюючи головну думку, яку висловлює автор.

В последний месяц осени, на склоне
Суровой жизни,
Исполненный печали, я вошел
В безлиственный и безымянный лес.
Он был по край омыт молочно-белым
Стеклом тумана. По седым ветвям
Стекали слезы чистые, какими
Одни деревья плачут накануне
Всеобесцвечивающей зимы.
И тут случилось чудо:¹³

на закате
Забрезжила из тучи синева,
И яркий луч пробился, как в июне,
Как птичьей песни легкое копьё,
Из дней грядущих в прошлое мое.

«Из дней грядущих в прошлое мое» «прорвался луч», тобто простір і час повністю змішалися. Ось ця взаємодія завдяки поетичному рядку організована шляхом переключення з нерівного, рваного прозаїчного ритму до вже поетично, ритмічно вивіреної стилістики наступних рядків.

И плакали деревья накануне
Благих трудов и праздничных щедрот
Счастливых бурь, клубящихся в лазури,
И повели синицы хоровод,
Как будто руки по клавиатуре.

У цьому вірші вже змішалися три реальності: Земля – художня реальність, клавіатура, руки; синиця – природна дійсність; час, який панує, яким треба оволодіти шляхом переключення думки з одного рівня реальності до іншого. Нагадаємо, що у прямому значенні анжамбеман означає «перескочити», а саме стрибнути з одного рядка на інший, з однієї строфи на іншу, з одного виміру реальності в інший, і так проскочити усі дійсності, які лише підвладні поету.

Цей вірш якимось дивним чином дуже нагадує завершення балад Ф. Шопена, тому що саме в баладах Шопена останній пасаж мовби перекреслює усі попередні негарзди і йде від найбільш низького рівня (там, де вже все було фатально, категорично і трагедійно, порушено і майже знищено); зненацька з тієї найнижчої крапки образного розвитку виривається і йде доверху, від землі до неба, останній ствердний висхідний пасаж. Цим самим Шопен затверджує провідну позитивну думку, досягає катарсису, причому катарсису виписаного, не

¹³ Тут немає крапки, а є дві крапки, тобто ми вже в напрузі, ми вже чекаємо, що ж відбувається далі?

завуальованого, а настільки явного, щоб усім було зрозуміло, що життя триває; і це найголовніше, що здатна стверджувати музика, звертаючись з великою довірою до людської свідомості, досвіду людського буття.

В музиці завжди йдеться про те, без чого людському життю аж ніяк не обійтися, а саме йдеться про час. І звучні, і незвучні частини музичного тексту виникають і важливі тому, що вони існують у певній ритмічній організації музичного матеріалу, тому що вони презентують, виводять назовні, експлікують часові структури музичного смислотворення.

Справа не лише в тому, що музика дійсно є часовим мистецтвом; у цьому питанні, заперечуючи певні думки Ігоря Стравінського, дискутуючи з його висловлюваннями, Генріх Орлов у своїй книзі все ж таки остаточно погоджується з ним. Михайло Аркадьєв усім своїм професійним досвідом доводить, що часове начало, часові структури музики є основою організації усього композиційного простору музичної творчості. Хоча вони перевтілюються просторовим шляхом, саме на їх засадах можна оцінювати взаємодію незвучного та звукового простору музики. Виходячи зі співвідносин музичного часу зі смыслом, музичним матеріалом, мовою музики, можемо виділити такі рівні музичного часу, як метафізичний, історично-меморіальний, конкретно-історичний, жанровий, композиційний, стилістичний і, нарешті, емоційно-психологічний – особистісно-авторський час як час переживання (табл. 5).

Коли ми звертаємось до категорії часу, то обійти питання психології, питання побудови свідомості дуже важко, тому що час, як і простір, смисл, – це таке ідеаційне утворення, яке виникає передусім у свідомості людини. Час існує як уявлення про нього, тому таким важливим є художнє втілення часу, бо художня форма оформлює час, надає часу забарвлення, визначеності та певної структури. Музичний час у цьому сенсі є дійсно конкретною звуковою єдністю з незвучною атрибуцією людської свідомості, а музична мова є засобом організації часу як часу історичного та часу психологічного у єдності їх спирання на час композиційний.

Співвідношення музики, часу та смислу

ЧАС У СТРУКТУРІ МУЗИЧНОГО СМИСЛОТВОРЕННЯ		
Метафізичний час	СМИСЛ	Звукосмисли (звучні смисли) Значеннєво-смисловий сонор
Історичний меморіальний час	Досвід спатіалізації	Звукообрази, музично-звукові уявлення Звукоінтонаційні ідеї
Конкретно-історичний мнемонічний атрибутивний час	Художньо-просторові прототипи	Музично-інтонаційні моделі Звуко-темброві ресурси Звуковий світ культури
Жанровий час	Музика як текст	Звуківідношення й логічні форми музичного звучання, знакові функції звучання Семантична типологія звучання
ЧАС У МУЗИЦІ		
Композиційний час	Музичний текст (текст музичного твору) Метро-ритмічні чинники музичного звучання	Мотивно-тематичні форми, звукові структури як музичні синтагми
Стилістичний ідіоматичний час	Фактурні умови Системні прояви музичного ритму (від глибинного до вершинного, від уявного до звучного)	Музично-звукова мова
Емоційно-психологічний, особистісно-авторський час Час переживання	«Інтонаційний словник епохи» Іманентні хронотопи музики – цілісні текстові синтагми	Внутрішня звукослухова атрибуція свідомості Музичне мовлення
Стильовий час – час усвідомлення та перетворення смислу	Музично-образні уявлення Музичні переживання Музична емоціонрологія	Музичний смисл Музично-значеннєсва уява Внутрішній слух – саморефлексія свідомості
НЕЗВУЧНЕ ————— ЗВУК		

Відповідно до тріади понять «Пам'ять», «Гра», «Любов», «жанр», «композиція», «стиль», тобто за таким самим розподілом, діє в музиці час. Він діє як складний, постійний перегук, анжамбеман, тобто перехід, перестрибування з одного виміру музичної реальності в іншу, як постійний взаємообмін функціями між історичним, композиційним часом, що включає жанрово-стильові ознаки, і психологічним часом, який перш за все, звісно, і найкраще за все усвідомлюється й відтворюється як час стильовий.

Це пояснює те, чому стиль як музичне явище є таким невловимим. Нам дуже важко утримати стиль, стильові показники у якихось конкретних матеріалізованих речових структурах. Стиль – це демонстрант повної свободи людської свідомості; як дух, він віє там, де захоче, але, за відомим бюффонівським висловленням, насамперед стиль – це Людина.

ВИСНОВКИ

На завершення на новому рівні повернемося до вихідної думки цього *essay*: якими б не були підходи (дисциплінарні, інтердисциплінарні, трансдисциплінарні) до музичного мистецтва й до музикознавства (що має своїм предметом і музичну форму, і музичний зміст), які б шляхи ми не вибирали, але обійти Людину й те, що думає і відчуває людина, а також те, яким чином вона усвідомлює все те, що з нею відбувається, неможливо.

Отже, найостанніше, вкажемо на головний, прихований, складний і водночас такий бажаний предмет, як людська свідомість. Діяльність свідомості, що охоплює несвідоме, неусвідомлюване, пралогічне, раціональну свідомість тощо, спирається на індивідуально-особистісний досвід, уяву, мислення як знакову діяльність, вона завершується в єдності всіх трьох вимірів ціннісної вертикалі на останньому щаблі свого існування-вираження, а саме приходячи до експлікації, бо провідна потреба людської свідомості – це висловити себе, виразити себе, як проєктування смислу, пов'язане зі знаковою формою, відтворення смислових значень, пов'язаних зі значеннєво-смисловою продуктивністю свідомості, нарешті, як створення форми об'єктивації, знайдення «фігури смислу», зокрема музично-текстової фігури з подальшою інтерпретацією смислу й логіки цієї фігури, подальшим усвідомленням усього того процесу, який передував цій експлікації.

Отже, музична семіологія як освітня та наукова дисципліна, а існує вона саме у такому подвійному значенні, прагне пояснити, яким чином музичні знаки, музичні значення, нарешті, особистісні смисли, а саме стильові смисли музики, утворюють цілісне, мовне поле музичного мистецтва.

Власне, музична семіологія – це музичне мовознавство, що набуває сьогодні нової гострої актуальності. У філології, з контакту з якою починало свій розвиток інтердисциплінарне музикознавство, це одна з найперших та основних фундаментальних дисциплін – мовознавство та лінгвістика (класичний фундамент філології та літературознавства), а у науці про музику донині немає системно сформованого музичного мовознавства, хоча визнається, що ця дисципліна є надзвичайно важливою: музиканти-професіонали повинні розуміти, якою мовою вони розмовляють і про що ця мова, це по-перше. По-друге, оскільки музична мова віддзеркалює, відновлює, відтворює глибинні процеси, що проходять у свідомості, відтворює справжній зміст несвідомого як усвідомлюваний і доведений до певних знакових структур, то це дає змогу людині пізнавати власну свідомість, пізнати ті сфери, ті розділи свідомості, які у звичаєвому житті і у вербальній мові ніколи не будуть їй доступні. По-третє, можливо, найголовніше, хоча й найважче, з усіх доступних людині мов саме музична є тією, що організує, зумовлює, забезпечує позитивне, гармонійне людське спілкування. Не випадково, коли був запущений у далеку галактику космічний корабель, що мав довести до інопланетян, до їхньої свідомості сутнісні позитивні характеристики людства, то відправили капсулу з музичними записами. Не вербальні посилання, навіть не зображальні предмети й артефакти – відправили музичні артефакти як єдині, що свідчать про завжди позитивні наміри людини у її історичній свідомості, особистісних прагненнях, тобто людини як соціалізованої історичної родової істоти, тому, між іншим, сучасний ізраїльський історик Юваль Харарі¹⁴ наполягає на тому, щоб сьогодні задля долання соціальних негараздів, політичних роздроблень, навіть певних воєнних протистоянь людська спільнота зміцнювала свою естетичну пам'ять, естетичну свідомість та творчі здатності.

Сучасне музикознавство перебуває, як увесь сукупний культурний досвід, у кризовому стані, але воно також знаходиться на переламі, перехідному етапі, коли треба вибирати своє майбутнє, пам'ятаючи про минуле, отримувати нову методичну й категоріальну цілісність, набувати сміливості ковзати по множинності реальностей, оновлюючи розуміння власної, музичної, художньо-сміислової.

АНОТАЦІЯ

У нарисі висвітлюється проблема кризи гуманітарної культури, розглядаються її можливі наслідки. Ставляться питання про нові

¹⁴ Харарі Ю. Мудрыe советы для жизни. URL: <https://mc.today/prekratite-verit-lyuboj-informatsii-10-sovetov-yuvalya-harari-kak-vyzhit-v-sovremennom-mire>.

завдання гуманітарного знання та мистецтвознавства. Відзначається, що кризові прояви стосуються буття людини як осередку усієї гуманітарної системи; усі протиріччя буття усвідомлює та долає саме людина, яка сьогодні повинна витримувати натиск зростаючого потоку інформації, а це зумовлює необхідність нових алгоритмів пізнання й оцінювання дійсності, нової інтеграції минулого досвіду та прогнозування майбутнього.

Пропонується погляд на історію як на континуальну гібридну реальність, що потребує окремої типології та мультиміру, зміни наукових парадигм. Поняття «дисциплінарність», «інтердисциплінарність», «мультидисциплінарність» і «трандисциплінарність» розглядаються як такі, що здатні характеризувати стан наукового знання й освітнього процесу. Зауважується, що сучасне музикознавство існує у складному контенті мультидисциплінарних знань, а мультидисциплінарний підхід дає змогу заповнення простору, який існує між окремими дисциплінами, веде до їх цілісності та єдиних методичних настанов. Звідси постає явище трандисциплінарності у його широкому систематичному розумінні, як шлях до інтеграції наукових та освітніх зусиль музикознавців.

Наголошується на тому, що трандисциплінарність – це сьогодні важливий чинник нової організації мультидисциплінарних тенденцій музикознавства, коли множинність спеціалізацій окремих дисциплін надає синергії для формування нових парадигм музикознавчої науки.

Висуваються питання про іманентні процеси музичного смислотворення, глибинні та вершинні смисли музики; вони ведуть до ноологічного виміру музикознавства, тобто до музичної ноології, як до вихідної трандисциплінарної парадигми знання про музику.

Аналіз дослідницької концепції Г. Орлов пропонує здійснювати як вертикальний ціннісний підхід до змісту музично-творчого процесу, як симультанне представлення різних горизонтальних вимірів, тому дає змогу проєктувати досвід музичної творчості, досвід засвоєння музичною мовою певних реалій буття не лише у часі, але й в умовному смисловому просторі.

Визначаються три основні виміри наявної людської реальності, якою може займатися гуманітарна наука й музикознавство, як в історичних, так і в теоретичних аспектах. Отже, ними є життєва смислова реальність як трансцендентна ноологічна (найвища) реальність; психологічна реальність; остання відзначається як особлива й привласнена в кожній людині, здатна надавати можливості мислення, почуттєвого впорядкування, творчої уяви тощо, тобто всього того, що утворює багатство людської рефлексії. Вона постає основою утворення третьої реальності, а саме художньо-смислової реальності музики,

також сприяє її долученню до першого рівня. Так виникає власний музичний світ – художній світ музики, її іманентна художня дійсність. Ці три реальності повинні узгоджуватись між собою за трансдисциплінарного підходу до методичних можливостей та категоріального апарату музики й музикознавства

Виявляються категорії, котрі виступають транспозиторами, такі як «Пам'ять», «Любов» і «Гра», що вдало кореспондують і до більш вищих рівнів смислотворення, і до глибинних параметрів людського усвідомлення смислових начал, і до змісту музики. Вони здатні «ковзати» по людській реальності, змінюючи життєвий вимір на психологічний, психологічний на художній, пронизуючи усі ці складові частини людського усвідомлення реальності найважливішим постійним чинником, а саме явищем мови й мовлення.

Розкривається поняття музики як тексту й системи хронотопів, що відповідає йому. Саме текст музичного твору породжує власну понятійну систему музики і дає змогу структурувати не лише музичну тканину, але й той смисловий тезаурус, що стоїть за нею. Музика як текст передбачає єдність, цілокупність звучання й незвучного, тобто тієї частини смислу, що не вимовляється. Її граматичні й мовно-стилістичні структури працюють так, щоб виявити ці моменти недомовлення. Тут надзвичайно корисним і продуктивним постає прийом анжамбеману, що переходить зі сфери поезії до музичного змісту, вказуючи на те, що звучні й незвучні частини музичного тексту існують у певній єдиній ритмічній організації музичного матеріалу, відповідаючи різним рівням часової структури музичного смислотворення.

Доводиться, що час у музиці діє як складний, постійний анжамбеман, тобто перехід, перестрибування з одного виміру музичної реальності до іншого, як постійний взаємообмін функціями між історичним, композиційним часом (що включає жанрово-стильові ознаки) і психологічним часом, а останній найкраще за все усвідомлюється й відтворюється як час стильовий.

Звідси впливає важливість музичної семіології як освітньої та наукової дисципліни, котра існує у подвійній якості, призначена виявляти музичні знаки, музичні значення й, нарешті, особистісні смисли – стильові смисли музики, що утворюють цілісне мовне поле музичного мистецтва. Доводиться, що музична семіологія як музичне мовознавство є аналітичною артефактною основою сучасної музикології.

SUMMARY

The essay highlights the problem of the crisis of humanitarian culture, considers its possible consequences. Questions about new tasks of humanities and art history are raised. It is noted that the crisis manifests

itself in human existence - as the center of the entire humanitarian system; all the contradictions of existence are realized and overcome by man, who today must withstand the pressure of the growing flow of information, and this necessitates new algorithms for cognition and evaluation of reality, new integration of past experience and forecasting the future.

A view of history as a continuous hybrid reality that requires a separate typology and multidimension, changes in scientific paradigms, is offered. The concepts of disciplinarity, interdisciplinarity, multidisciplinary and transdisciplinarity are considered as those that can characterize the state of scientific knowledge and educational process. It is noted that modern musicology exists in the complex content of multidisciplinary knowledge, and the multidisciplinary approach allows filling the space that exists between individual disciplines, leads to their integrity and common guidelines. Hence there is the phenomenon of transdisciplinarity in its broad systematic sense, as a way to integrate the scientific and educational efforts of musicologists.

It is emphasized that transdisciplinarity is an important factor in the new organization of multidisciplinary trends in musicology today, when the plurality of specializations of individual disciplines provides synergies for the formation of new paradigms of musicology.

Questions about the immanent processes of musical sense-making, about the deep and top senses of music; they lead to the noological dimension of musicology, that is, to musical noology as the original transdisciplinary paradigm of knowledge about music.

G. Orlov allows offering a vertical value approach to the content of the music-making process, as a simultaneous representation of different horizontal dimensions, so it allows projecting the experience of musical creativity, the experience of learning the musical language of certain realities of life not only in time, but also in a conditional space dimension.

There are three main dimensions of the existing human reality, which can be engaged in the humanities and musicology, both in historical and theoretical aspects: vital semantic reality – as a transcendent noological (highest) reality; psychological reality; the latter is noted as special and appropriated in each person, capable of providing opportunities for thinking, sensory ordering, creative imagination, etc., that is, all that forms the wealth of human reflection. It is the basis for the formation of the third reality – the artistic and semantic reality of music, and also leads to its attachment to the first level. This is how one's own musical world emerges – the artistic world of music, its immanent artistic reality. These three realities must be consistent with each other in a transdisciplinary approach to methodological capabilities and the categorical apparatus of music and musicology.

There are categories that act as transposers “Memory”, “Love” and “Play” successfully corresponds to higher levels of meaning, as well as to the deep parameters of human awareness of semantic principles, and to the content of music. They are able to “slide” on human reality, changing the dimension of life to psychological, psychological to artistic, permeating all these components of human awareness of reality the most important constant factor – the phenomenon of language and speech.

The concept of music as a text and a system of chronotopes that corresponds to it is revealed. It is the text of a musical composition that generates its own conceptual system of music and allows structuring not only the musical fabric, but also the semantic thesaurus behind it. Music as a text presupposes unity, the totality of sound and the inaudible, that is, that part of the meaning which is not uttered.

Its grammatical and linguistic and stylistic structures work in such a way as to reveal these moments of non-negotiation. Here the concept of enjambment, which passes from the sphere of poetry to the musical content, is extremely useful and productive; as it points out that the sonorous and non-sonorous parts of the musical text exist in a single rhythmic organization of musical material, corresponding to different levels of temporal structure of musical meaning.

It turns out that time in music acts as a complex, constant enjambment, it means, the transition, jumping from one dimension of musical reality to another, as a constant exchange of functions between historical, compositional time (which includes genre and style features) and psychological time: the latter is best to be realized and reproduced as a style time.

Hence the importance of musical semiology as an educational and scientific discipline, which exists in a dual capacity, designed to reveal musical signs, musical meanings and, finally, personal senses – style senses of music, which form a holistic linguistic field of musical art. It turns out that musical semiology – as musical linguistics – is the analytical artifact basis of modern musicology.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Saarbrücken, 2012. 404 с.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Художественная литература, 1975. 341 с.
3. Гуссерль Э. Избранные работы : сост. В. Куренной. Москва : Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с.
4. Зеланд В. Трансерфинг реальности. Пространство вариантов. Москва : Вьсь, 2007. 224 с.

5. Князева Е. Трансдисциплинарные стратегии исследований. *Вестник ТГПУ*. 2011. № 10 (112). С. 193–202.
6. Мамардашвили М. Эстетика мышления. Беседы. Москва : Центр гуманитарных технологий, 2000. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/5061>.
7. Мамардашвили М. Форма превращённая. *Философская энциклопедия*. Москва : Институт философии АН СССР, 1970. Т. 5. С. 386–389.
8. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон ; Санкт-Петербург, 1992. 253 с.
9. Павлов И. Мозг и психика. *Избранные психологические труды*. Москва, 2008. 360 с.
10. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
11. Франкл В. Человек в поисках смысла / пер. с англ. и нем., вступ. ст. А. Леонтьева. Москва: Прогресс, 1990. 367 с.
12. Франкл В. Критика чистого «общения»: насколько гуманистична «Гуманистическая психология». *Гуманистическая и трансперсональная психология : хрестоматия*. Минск : Аст, 2000. С. 211–240.
13. Харари Ю. Мудрые советы для жизни. URL: <https://mc.today/prekratite-verit-lyuboj-informatsii-10-sovetov-yuvalya-harari-kak-vyzhit-v-sovremennom-mire>.
14. Черниговская Т. Буддисты помогут ученым связать мир идей и материю. URL: <https://live24.ru/obschestvo/38951-tatjana-chernigovskaja-buddisty-pomogut-uchenym-svjazat-mir-idej-i-materiju.html>.
15. Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. Москва, 2006. 216 с.

Information about the author:
Samoilenko O. I.,

Doctor of Art History, Professor,
Vice-Rector for Research
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
63, Novoselskogo str., Odessa, Ukraine