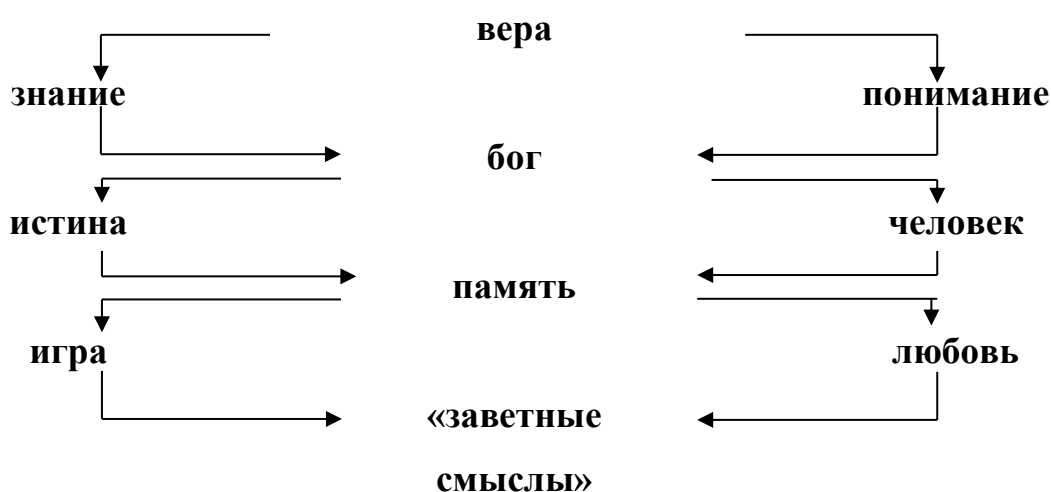


## ТЕМА 6. «ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ» И КУЛЬТУРА КАК ПАМЯТЬ: НОЭТИЧЕСКАЯ ПРЕЗУМПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА.

Категории Память, Игра, Любовь обозначают ноэтические измерения культуры и универсальные семантические доминанты музыки, обусловлены первичными смыслами и формируются в контексте всего смыслового пространства культуры, становясь выражением «заветной» символики, таким образом участвуя в её создании:



Ценностно-смысловое измерение культуры, которое предлагается определять как *ноэтическое*, подчеркивая тем самым, что оно формируется самим человеком и является результатом творческой активности человеческого сознания, нельзя представлять только как одну, пусть даже очень ответственную, «смысловую парадигму»; оно пестро, изменчиво, многослойно, в принципе неопределяемо напрямую также, как и составляющие его смыслы. (Кроме того, любая смысловая инстанция *двоится*, выражая тем самым антиномичность человеческого опыта.) Оно доступно лишь косвенному – «боковому» – зрению, равно тому, как понимание становится доступно лишь в «отраженном» виде – проясняясь и закрепляясь в знании. Последнее неизбежно упрощает, ограничивает, но зато «называет» то, что мы силимся понять, определяет границы нашего

понимания – непонимания и позволяет толковать явления мира с позиции этих границ.

Ноэтическое создает особое измерение «психологической реальности» человека. Понятие о ноэтическом связано с тремя источниками: философско-религиозными учениями о мироздании, естественно-научными теориями эволюции жизни на Земле и психологическими концепциями человека. Оно производно от понятий «Нуса» (Аристотель и ноологическая теория катарсиса в интерпретации учения Аристотеля А. Лосевым), «ноогенеза» (Т. де Шарден), «ноосферы» (В.Вернадский), «ноэтического измерения сознания» (В. Франкл – А. Леонтьев). Каждое из данных понятий в контексте соответствующего подхода обусловлено решением вопросов о происхождении, организации (устройстве, порядке) и целесообразности *разумной* человеческой жизни (греч. «ноос» – «разум»), претендует на обозначение высшего (божественного) сознания, разума как инструмента осознания всего происходящего с человеком в мире, всей созидательной сознательной деятельности человека. Таким образом, ноэтическое обращено к человеческому опыту в его универсальных (общих и единых) границах и, как понятие, может быть отнесено к «категории предельных оснований» (термин А. Кирилюка) культуры.

Ноэтическое в культуре существует как проблема высших, «предельных» («последних») смысловых границ, следовательно, и как проблема иерархии смыслов, их соотнесённости со значениями, проблема выбора «смысловой инстанции», Третьего в диалоге (Над-адресата), в таком своём качестве предопределяя тип, форму диалога. С этой точки зрения, у разных видов художественного творчества возникают различные возможности, продиктованные природой того или иного вида искусства. В музыкознании ещё не предпринята попытка семантического подхода с данной – ноэтической – точки зрения, а между тем она представляется наиболее продуктивной;

Определение ключевых понятий в научной поэтике Бахтина и особой логики его дискурса в нашем исследовании, связанное с обращением к характеристикам «идеального Над-адресата», также ведет к явлению (и их категориальным отражениям) памяти, игры и «человечности» как «любовно утверждённой конкретной действительности» [1, 510], складывающимся в главную систему координат в теории Бахтина (в его «первой философии», по его собственному определению).

Общая логика культуры может стать для музыки логикой «чужой» судьбы, хотя и не чуждой. В таком качестве отношения между названными феноменами обычно рассматривали эстетики, сформулировавшие тезис «музыка в контексте культуры». При таком подходе материал музыки, даже с учётом его специфичности, оказывается островком в безбрежном море культуры... Однако выявить смысловые возможности музыки и объяснить её семантику, оставаясь в пределах данного подхода, затруднительно. Культурологические позиции в связи с этим привлекательны потому, что позволяют определить альтернативный тезис: *культура в контексте музыки*. Парадоксальность такого тезиса – только кажущаяся, если рассматривать культуру как *ноэтический* феномен по преимуществу, то есть как путь символической интеграции человеческого опыта созидания мира. Культура, смысл, музыка – породнённые явления и «творяются на границах» друг друга. Их взаимопереход обуславливает наличие культуры как музыкальной (*музыкальной культуры*).

Общие свойства перечисленных явлений раскрываются как факторы *ноэтической* природы культурной деятельности человека во всех её формах, а потому исследование их в связи со специфическими возможностями музыки проясняет структуру и содержание *ноэтического*. Все названные явления выражают «духовную» (идеационно-психологическую) направленность человеческой деятельности, которая может опредмечиваться, творить свой предметный мир, переходить в вещные формы – буквально воплощаться («мир» архитектуры и скульптуры особенно наглядно,

«ощутимо», объёмно подтверждает эту способность духовного к опредмечиванию) (1); как результаты духовно-материальной деятельности, они провоцируют опыт символизации, прежде всего, как создания «большой» символики, то есть непрерывность взаимоперехода материального и духовного начал (2); способствуя появлению «особого смыслового мира человека» [7, 12], они способствуют и тому, что ни один смысл не исчезает навсегда; отношения к смыслам накапливаются, создавая новые сцепления их значений, их проекций в жизненную, творческую реальность, новые смысловые соответствия – как «собственное», свободное существование смыслов (3); так возникает «ценностный мир культуры» (вслед за «смысловым миром человека» – напомним, что «уникальный смысл сегодня становится универсальной ценностью завтра», по словам В. Франкла), предполагающий «воплощаемую» и «воплощающую» ценности, «абсолютное» и «инструментальное» (недоступное для восприятия и приближенное), «божественность» жизни в целом и признаки творческой силы человеческой жизни, приобщённость последней к творящему духу жизни (П. Флоренский).

С ценностным подходом связано понятие воплощения (инкарнации) и у Бахтина, для которого главным качеством человека, увязывающим воедино жизнь, культуру, творчество (искусство), является способность «поступать» – ценностное эмоционально-волевое воплощение единственной в своём роде человеческой жизни через поступок [2] (4).

Любая культура, любое культурное явление в своих собственных пределах равно устремлены к канонизации и к перестройке, что объясняет универсальный характер такой культурной парадигмы-антиномии, как «традиция – модерн», (С. Павлычко связывала с данной парадигмой и природу любого дискурса [9]), особенно значимой в эволюции художественного творчества. Переакцентуация в области художественного языка выражается в явлении «остраннения» – термин не столь присущий Бахтину, но появившийся в период становления метода Бахтина, так сказать,

современный ему и созвучный бахтиновским представлениям об «условном слове», то есть о «двуголосом», полифонизированном (потенциально «многоголосом») диалогическом слове. По наблюдению Б. Шкловского, слова в литературе всегда подвергаются преодолению, борются с собой, то есть с расхожими обыденными или с иными «охудожествлёнными» значениями слов, что и создаёт эффект их странности, непохожести, особенности. Лихачёв в связи с этим использует понятие «прибавочного элемента» – результата борьбы-остраннения «слова со словом», завоевания нового семантического места «слова среди слов» [8, 112–113]. Для Выготского результатом и главной целью этой борьбы является катарсис – новое, обретенное словами «лёгкое дыхание», полёт машины, которая «тяжелее воздуха», нечто «сверх-того», добытое из жизненного материала искусством. «Лёгкое, подвижное, летящее», яркое и свободное слово – эстетически «очищенное» слово, через которое «проговаривается», «очищается» «верховный смысл».

Таким образом, нозтические измерения культуры, представленные как мемориально-мнемоническое (два полюса памяти: оберегание, сохранение, подтверждение авторитетности – воспоминание, оживление ценностей, переводение в новый контекст) (а), условно-игровое (формально-креативное – инструментальное отношение «на фоне» мемориально-мнемонического: играть можно и с памятью) (б), фамильярное (приближение и освоение, «снижение» с целью доступности) (в) согласуются с уровнями поэтики (семантическими означающими) в музыке. Так, первая тенденция связана с жанровым началом как с основным «хранителем памяти», наиболее прямым выражением «памятливости» музыки в силу зависимости жанра от социально-нормирующих механизмов культуры; вторая (игровая) тенденция находит своё выражение в структурно-композиционных закономерностях музыки, в когнитивных задачах музыкальной поэтики, в комплексе технических условий создания формы, а также в специфических чертах музыкальной драматургии; «фамильярное» измерение музыки обращено к

стилю со всем объёмом его интонационных возможностей – как к обновляющей индивидуализации композиционных приёмов и их семантической интерпретации (1), как к «жизни» в музыке по своим, а не по чужим правилам, то есть как к «неправильной красоте», если вспомнить раннее барочное правило Марко де Гальяно (2), как к авторизации образных решений и эстетической идеи.(3)

Историческую иерархию музыкальной символики можно представить как опыт символической интерпретации *музыкой и музыки* – путём семантической репрезентации. Данная возможность всецело обусловлена механизмом памяти. Отметим, что семиотическое понятие «семантической памяти» имеет свой экспериментально-психологический эквивалент (далее мы к нему обратимся).

Взаимодействие жанра, стиля и композиции как темы, образа и сюжета можно рассматривать как «воспоминание» в связи с жанровой формой музыки, «узнавание» в последовательном восприятии на уровне композиции, «присвоение» – на уровне стиля. Центральный и опорный элемент этой «сдвоенной» триады – композиция; она является главным входом в музыкальное содержание и материальной стороной музыкально-творческого процесса (фиксированной знаковой стороной музыки в её единственном виде). На уровне композиции возникает «семантическое кодирование» – процесс распознавания значений как соотнесение актуального (непосредственного) звучания и информации, хранящейся в памяти (наличного содержания памяти). Семантическое кодирование осуществляется как временной процесс (во временной развёртке музыки), но запоминание содержания музыки обусловлено не количеством услышанного, а интенсивностью *процесса запоминания*, выражающейся в способности заново упорядочить составляющие получаемой информации (освоить её как целое, наделив одномоментностью пространственной координации в сознании). Этот момент превращения диахронно приобретённой информации в процессе звучания музыки в смысловую вертикаль (в симультанное

«пространство» смысла) можно рассматривать как момент рождения стиля (позволим себе заметить, что стилевая оценка музыки, восприятие музыкального звучания как специфически-стилевого невозможно без слушателя; исторически автономный музыкальный стиль также появился тогда, когда возникла особая слушательская позиция по отношению к музыке, следовательно, особое слушательское осознание музыки. Последнее, кстати, с изрядным трудом даётся самим создателям музыки – композиторам, которые потому чаще всего затрудняются определить стилевое качество своих произведений, избегают разговоров о смысле и с напряжением относятся к разнообразию трактовок произведений, а ведь именно данное разнообразие более всего влечёт слушателей...)

Память как феномен музыкальной культуры формируется на основе индивидуально-личностных свойств человеческой памяти, а именно, на основе её активности, способности порождать новые информационные структуры [11]. Выражением активности личностной памяти, прежде всего, становится и семантическая интерпретация – наделение звучания знаковостью; таким путём определённые музыкальные значения увязываются с определёнными музыкальными структурами, возникает взаимозависимость звучания и значения. Таким образом, автономная «знаковость» музыки и в музыке возникает на стилевом уровне (вернее тогда, когда музыка достигает своей стилевой эмансипации), зависит от устойчивости соотношений звучания и значения и существует постольку, поскольку музыка приобретает значения, а не наоборот.

Музыкальная семантика предстаёт психологически обусловленным явлением, связанным с нормами восприятия, после них – со способами воздействия музыки. Выявление музыкальной семантики становится результатом семантической репрезентации музыки, которая предстаёт абстрагированием музыкальных значений от звучания, созданием таким путём новой психологической реальности для знаково-значащих функций музыки. Семантическая репрезентация связана с переводом музыкальных

значений в новую систему измерения, в том числе, со словесно-понятийным *пояснением и прояснением звучания*. Последнее даёт возможность приращивания музыкальных значений, их программирования, так как именно понятийный уровень сознания обеспечивает возможность переноса прошлого опыта на ранее не встречавшиеся ситуации, то есть возможность прогнозирования (в том числе, музыковедческого). Семантическое кодирование – семантическая интерпретация – семантическая репрезентация – слагаемые памяти как процесса, обуславливающие её генерирующие свойства, а в связи с последними – разнообразие информационных процессов в культуре. Семантическая репрезентация открывает выход на границу музыки и «не-музыки», таким образом возвращая к жанровым формам и жанровым номинациям, то есть к возможностям *жанрового программирования музыки*. Семантическая память оказывается базальной структурой как музыкального восприятия, так и музыкального воздействия.

Рассматривая феномен «активной памяти», И.Хоффман находит его главное свойство в создании таких семантических структур, которые содержат больше информации, чем было потрачено на их создание; следовательно, «активная память» – именно как семантическая память – является инструментом порождения дополнительной, новой информации; «...не количество подлежащих запоминанию единиц материала, а интенсивность процессов его обработки определяют возможности памяти» [11, 252]. Данная интенсивность выражается в «получении выводов, то есть пропозиций, которые в тексте отсутствуют, но необходимы для его понимания» [11, 244]. Интегрирующая семантическая структура как целое, возникающее в процессе семантической репрезентации, превосходит информативные возможности запоминаемого текста, «приращивает» смысл, таким образом его открывая. Сказанным можно объяснить известный в гештальтпсихологии эффект неравенства целого сумме его частей, превосходства целого над суммой частей. Одновременно наблюдения Хоффмана отсылают к понятиям «избыточности» Бахтина и «прибавочного



элемента» Лихачёва, введёнными названными авторами с целью объяснения природы художественного восприятия. Выготский упоминает о данном явлении, как мы уже указывали, именуя его «нечто, сверх того...», исследуя катартические функции искусства и определяя те факторы художественной композиции, которые стимулируют порождение новых семантических возможностей, креативность человеческого сознания, то есть специфические художественные «контекстные стимулы» (в терминах Хоффмана) памяти. К последним следует отнести отмеченное русскими формалистами (Шкловским, Жирмунским, прежде всего) явление «остранения» и «остраннения», вызванное тем, что слово в литературе борется со своим обыденным значением, преодолевает его, благодаря особым композиционным трансформациям.

Исследование Хоффмана позволяет уточнить ряд понятий, существенных для искусствоведческого анализа, прежде всего, понятий семиотического ряда, среди которых мы находим и понятие «памяти». В таком положении понятие памяти обосновывалось Ю. Лотманом, но со стороны текстологических функций культуры, а не со стороны семантического механизма памяти. Явление памяти раскрывается в связи с регулированием отношений между «смыслом» и «текстом», следовательно, между «эстетикой» и «поэтикой» в художественном творчестве, но именно в качестве «семантической памяти». Сказанное можно обобщить в следующих положениях.

Память как феномен культуры и культура как «ненаследственная память коллектива» (Лотман) является особой функциональной структурой, связанной с речевым общением и дискурсивным мышлением, требующей завершённости в словесных определениях (номинациях). Как таковая, она выражается в «идеализированных когнитивных моделях», которые имеют культурно-историческую обусловленность, выступают смысловыми моделями и создают «иерархию памяти», «проблемное дерево» смысла, своего рода «семантический палимпсест», когда ни одно из смысловых

значений не исчезает до конца и сквозь новые толкования проступают прежние очертания смысла. (Вероятно, это и подразумевал Бахтин, говоря, что у каждого смысла может быть свой праздник возрождения...) Типичные мотивационные и ценностные предпочтения могут оказывать на порождение и судьбу текста не меньшее влияние, чем любая, самая удачная «грамматика» культуры (исторические правила текста). Недаром Г. Гадамер ставит интерпретацию впереди текста и определяет текст как фазу в исполнении события понимания, считая, что каждый «перевод» текста, даже так называемая буквальная передача, есть один из видов интерпретации [6]. Инициативность мнемонических функций смысла соответствует его беспредельности.

Память предстаёт многофакторным процессом, основные этапы которого – восприятие, сохранение и достижение возможностей получения новой информации, а цель – интеграция воздействий в целостную структуру, то есть сближение ретроспекции и эвристики, порядка и свободы, приобретаемой на основе установленного порядка. В качестве ведущих факторов памяти можно выделить семантическую репрезентацию, семантическое кодирование и семантическую интерпретацию. Семантическая репрезентация (СР) – «долговременная память, абстрагированная от свойств внешних стимулов», то есть от непосредственных внешних воздействий, в том числе, от непосредственной данности текста. Она основана на получении тех выводов (пропозиций), которые в воспринятом тексте отсутствовали, но оказываются необходимыми для его адекватного данным условиям восприятия понимания. Поэтому созданные в процессе семантической репрезентации интегративные структуры содержат больше информации – мы бы сказали, *иную* информацию – по сравнению с использованной для построения данного в восприятии текста, открывают путь в «свободную» психологическую реальность. Семантическая репрезентация соразмерна семантическому кодированию – процессу распознавания значений как соотнесения

актуальных стимулов с наличным содержанием памяти. Для семантического кодирования (СК) особенно важны «контекстные стимулы», как «внешние» – со стороны воспринимаемого текста, так и «внутренние» – со стороны запасов памяти [5, 211-241]. Распознавание значений становится возможным благодаря семантической интерпретации (СИ) – тому этапу работы памяти, который связан с наделением «стимулов» значениями, то есть с наделением их «знаковостью», с обнаружением их знаковых функций.

Семантическая репрезентация-интеграция – заключительный целевой этап деятельности памяти; собственно, это и есть феномен памяти – памяти в его творческой (сотворческой) направленности. Одновременно, семантическая репрезентация является базовой позицией, пусковым механизмом, необходимой исходной «точкой» восприятия и понимания, так как благодаря ей совершается устойчивое осмысление (свое – «присвоенное» – осмысление) информативных воздействий. В проекции на музыкальное воздействие, семантическую репрезентацию можно рассматривать как осмысление, завершаемое после и за пределами непосредственного восприятия музыкальной композиции, отношение к стилевым намерениям композиции. Данное осмысление закрепляется в *жанровых установках* музыки и определяет жанровую презумпцию «музыкального смысла». Можно сказать, что жанром начинается и жанром заканчивается (но уже другим, изменённым!) смысловое наполнение музыки на всех его уровнях. По отношению к музыке особенно значимы рассуждения Бахтина по поводу мнемонических функций, способностей художественного жанра... Семантическое кодирование осуществляется на основе композиции; с последней связана самостоятельная сфера музыкальной семантики. Композиция является и предпосылкой, и целью понимания в музыке – «дления», воспроизведения музыкального текста, так как служит не только кодированию, но и перекодированию, вводит новые «стимулы» и обновляет отношение к известным. Знаковость музыки, становящаяся её имманентным свойством, приобретает на уровне стиля,

который, таким образом, осуществляет семантическую интерпретацию. Именно усилиями стиля семантические намерения музыки перерастают в символические.

Рассматривая Память, Игру, Любовь как универсальные музыкальные «смыслы», следует отметить срединный характер данной смысловой парадигмы. С одной стороны, она воспроизводит общеисторические смысловые формы, такие как Бог, Истина, Человек (в последовательной соотнесённости членов данных «диалогических триад»). С другой – её продолжают музыкальные формы осмысления, смысловые, то есть, содержательные формы музыки – жанр, композиция, стиль. Универсалии культуры, таким образом, возникают благодаря постоянному возвращению к одним и тем же смыслам, подтверждающему их важность, но и создающему их. Как центральная, парадигма Память – Игра – Любовь обуславливает факторы (атрибуты) музыкальной семантики со стороны «свободного» смысла и со стороны текстуально «ангажированных», востребованных значений. Так, Память знаменует вечное, надвременное (доступную человеку форму «бессмертия»); Игра является показателем свободы как формы «участности» в бытии; Любовь выражает высшее позитивное состояние человеческого «духа». Диалогическое взаимодействие названных смысловых форм направлено к гармонизации среды человеческого обитания (в широком значении последней).

Так, опорными антиномиями смыслового феномена Памяти, во многом определяющими связанную с ним художественную символику, являются сохранение – забвение, увеличение (объёма) – элиминирование, сакрализация – профанирование (фамильярность), «далевое» – близкое, долговременное – скоротечное, старое – новое, канонизация – переакцентуация. Антиномичная структура феномена Любви предстаёт как взаимозависимость жизни – смерти, дарения – потери, жертвы – завоевания, хвалы – плача, радости – скорби, высокого – низкого, целостности – фрагментарности (божественного – человеческого). Необычайно разветвлёнными предстают антиномии Игры,

поскольку она соответствует непосредственной актуализации (осуществлению в действии – форме) потребности в диалоге «Я» – «Другой», «мое» – «чужое», является созданием и освоением условности, «искусственности», монополизирует принципы повторения и различения, которые выступают краеугольными для человеческой деятельности, в том числе, для деятельности сознания (и для музыкальной формы).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

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